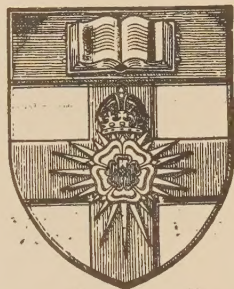


PR [B-Belfagor]



UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY

SHL
WITHDRAWN

BELFAGOR

RASSEGNA DI VARIA UMANITÀ

diretta da

LUIGI RUSSO

VOLUME XIV

CASA EDITRICE G. D'ANNA - MESSINA - FIRENZE

1959

—————
PROPRIETÀ LETTERARIA
—————

INDICE DEL VOLUME XIV

SAGGI E STUDI

FRANCO CATALANO, <i>Premessa al 1859</i>	Pag. 415
GIOVANNI CECCHETTI, <i>Il Leopardi della « Storia del genere umano »</i>	160
FAUSTO CODINO, <i>Sui rapporti fra l'« Iliade » e la storia</i>	1
RAFFAELE COLAPIETRA, <i>L'Italia in Africa da Assab ad Adua</i>	261
NEMI D'AGOSTINO, <i>I preraffaelliti</i>	406
AURELIO LEPRE, <i>Mito e realtà nelle polemiche del Berchet</i>	146
AGOSTINO LOMBARDO, <i>La critica letteraria di Henry James</i>	23
ID., <i>L'arte di Henry David Thoreau</i>	674
VINCENZO ROMANO, <i>Un carne alla Vergine Maria</i>	686
CARLO FERDINANDO RUSSO, <i>Cronologia del tirocinio aristofaneo</i>	286
LUIGI RUSSO, <i>La tragedia nel Cinque e Seicento</i>	14
ID., <i>La fama del Parini</i>	129
ID., <i>La letteratura contemporanea dai « Malavoglia » al « Gattopardo »</i>	253
ID., <i>Le « Odi » e la poesia del Parini</i>	381
ID., <i>Il « Giorno » e la poetica del Parini</i>	501
ID., <i>La letteratura italiana del Settecento</i>	637
PAOLO RUSSO, <i>Primo inventario della fortuna di Balzac in Italia</i>	526
ALFONSO TRAINA, <i>Aspetti del bilinguismo pascoliano</i>	39

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

LUIGI BALDACCI, <i>Massimo Bontempelli</i>	Pag. 432
PIERO DE TOMMASO, <i>Mario Soldati</i>	53
ALESSANDRO PARRONCHI, <i>Ottone Rosai</i>	699
GIUSEPPE ANGELO PERITORE, <i>Emilio Cecchi</i>	183
MARIO PINNA, <i>Jorge Guillén</i>	577
RICCARDO RUGANI, <i>Giacomo Puccini</i>	300

MISCELLANEA E VARIETÀ

LUIGI AMBROSOLI, <i>Recenti studi e ricerche sul movimento operaio torinese</i>	Pag. 212
FRANZ BRUNETTI, <i>Studi galileiani</i>	82
GIULIO CATTANEO, <i>Italo Svevo e la psicoanalisi</i>	454
RAFFAELE COLAPIETRA, <i>Firenze e Torino nel 1859</i>	707
GIUSEPPE CORSI, <i>Madrigali inediti del Trecento</i>	72
ID., <i>Madrigali e ballate inedite del Trecento</i>	329
ALESSANDRO CUTOLO, <i>L'autografo manzoniano Citterio dell'inno sacro « La Pentecoste »</i>	719
AURELIO LEPRE, <i>La crisi dell'Europa nei giudizi di F. S. Nitti</i>	324
MARIO MARTELLI, <i>Popolo e Principe in Niccolò Machiavelli</i>	447
GIORGIO MOSCON, <i>In regno caecorum....</i>	507
AURELIO NAVARRIA, <i>Lettere di Giovanni Verga a Pio Rajna</i>	216
DOMENICO NOVACCO, <i>Considerazioni sulla fortuna del termine « mafia »</i>	206
MARIO PETRINI, <i>Commenti al Carducci</i>	603
VINCENZO ROMANO, <i>Ancora per l'edizione Singleton del « Decameron »</i>	340
PASQUALE VANNUCCI, <i>« Anecdota pascoliana »</i>	218

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

OLIVIA ZARA ALGARDI, <i>La Repubblica Araba Unita</i>	Pag. 96
ID., <i>Esiste un diritto alla riservatezza della vita privata?</i>	227
ID., <i>La Libia e il mondo arabo</i>	736
BELFAGOR, <i>Il Premio « Pozzale »</i>	618
ID., <i>Rettifica</i>	739
GIOVANNI CECCHETTI, <i>Ancora sul testo di « Vita dei campi »</i>	230
PIERO DE TOMMASO, <i>Vincenzo Cardarelli</i>	461
GIORGIO FANTI, <i>Israele</i>	223
TOMMASO FIORE, <i>La via giusta per un prete</i>	360

PANFILO GENTILE, <i>L'ombra sua torna....</i>	Pag. 90
ALBERTO MARIA GHISALBERTI, <i>Il XX giugno 1859 a Perugia</i>	726
LUCIANA LOMBARDO FREZZA, <i>Un poeta siciliano</i>	350
GIORGIO MOSCON, <i>Strani telegrammi</i>	98
ID., <i>Sacerdozio e classe operaia</i>	468
FAUSTO NICOLINI, <i>L'Accademia dei Lincei e i premi Feltrinelli</i>	99
GIANLUIGI PAGANELLI, <i>Il poeta di Calanovella</i>	350
LUIGI RUSSO, <i>Antifiorentinismo del Carducci e dogmatismo della cultura fiorentina</i>	91
ID., <i>Tommaso Gallarati Scotti</i>	94
ID., <i>Strani quesiti su Carducci</i>	231
ID., <i>Ritorno in Sicilia (Le tentazioni del demonio)</i>	357
ID., <i>Una lettera per la morte di Giuseppe Bottai</i>	359
ID., <i>Ricordo di Bernhard Berenson</i>	722
ID., <i>L'assalto alle pendici basse del Parnaso</i>	735
ID., <i>Messaggio agli amici romeni</i>	613
ID., <i>Quod non fecerunt barbari....</i>	614
LINA TONELLI, <i>Un giudizio di P. Groult sul testo del «Decameron» ricostruito da Ch. S. Singleton</i>	229
FRANCESCO VALENTINI, <i>Carlo Antoni</i>	611

RECENSIONI

ZARA ALGARDI, <i>Processi ai fascisti</i> (Giovanni Pirelli)	Pag. 245
MARIA ALGRANATI, <i>Ischia vergine</i> (Piero De Tommaso)	750
DANTE ALIGHIERI, <i>La Divina Commedia</i> , a cura di Natalino Sapegno (Luigi De Venedittis)	473
SERGIO ANTONIELLI, <i>Un cane e un uomo in più</i> (Piero De Tommaso)	242
RICCARDO BACCHELLI, <i>Viaggio in Grecia</i> (Gianluigi Paganelli)	492
CESARE BECCARIA, <i>Opere</i> , a cura di Sergio Romagnoli (Aurelio Lepre)	482
DINA BERTONI JOVINE, <i>La scuola italiana dal 1870 ai giorni nostri</i> (Eugenio Garin)	233
WALTER BINNI, <i>Foscolo e la critica</i> (Mario Pinna)	113
DELIO CANTIMORI, <i>Studi di storia</i> (Aurelio Lepre)	753
GIOSUE CARDUCCI, <i>Odi barbare</i> , a cura di Manara Valgimigli (Giuseppe Fatini)	366
RAFFAELE COLAPIETRA, <i>Leonida Bissolati</i> (Paolo Alatri)	368
MAURICE CROUZET, <i>L'époque contemporaine. A la recherche d'une civilisation nouvelle</i> (Paolo Alatri)	115
DOMENICO DE ROBERTIS, <i>Storia del «Morgante»</i> (Emilio Bigi)	103
LIVIA DE STEFANI, <i>Passione di Rosa</i> (Piero De Tommaso)	242
<i>L'Italia radicale. Carteggi di F. Cavallotti: 1867-1898</i> ; ROMEO SGARBANTI, <i>Ritratto politico di Giovanni Grosoli</i> ; PIETRO NENNI, <i>Spagna</i> ; RODOLFO MORANDI, <i>Lettere al fratello: 1937-1943</i> (Luigi Ambrosoli)	745
SILVESTRO MARCUCCI, <i>Il pensiero di Giovanni Vailati</i> (Dilvo Di Sacco)	485
PIER PAOLO PASOLINI, <i>Una vita violenta</i> (Angelo Guglielmi)	625
MARIO PRAZ, <i>La casa della vita</i> ; ID., <i>Gusto neoclassico</i> (Giorgio Melchiori)	487
LEONIDA REPACI, <i>Storia dei fratelli Rupe</i> (Piero De Tommaso)	237
GENNARO SASSO, <i>Niccolò Machiavelli. Storia del suo pensiero politico</i> (Franco Catalano)	107
F. W. J. SCHELLING, <i>Lettere filosofiche sul dommatismo e criticismo</i> , a cura di Giuseppe Semerari (Pasquale Salvucci)	741
<i>Storici arabi delle Crociate</i> , a cura di Francesco Gabrieli (Emilio Cristiani)	101
<i>Studi storici in onore di Gioacchino Volpe</i> (Armando Saitta)	619
LUIGI STURZO, <i>La croce di Costantino</i> , a cura di Giuseppe De Rosa; ID., <i>La democrazia cristiana al bivio</i> (Luigi Ambrosoli)	372
GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, <i>Il Gattopardo</i> (Luigi Blasucci)	117
MARCELLO VENTURI, <i>Vacanza tedesca</i> (Gian Carlo Ferretti)	373

LIBRI RICEVUTI Pagg. 122, 248, 375, 495, 629, 758

SAGGI E STUDI

SUI RAPPORTI FRA L'«ILIADE» E LA STORIA *

Un tempo il partito « unitario » degli omeristi, dato per debellato e disperso, era ridotto a cercare asilo fra i dilettanti; ora ha ripreso vigore, massimamente da quando Wolfgang Schadewaldt lo ha fornito di moderne armi filologiche, e torna baldanzoso e aggressivo, simile all'eroe omerico che, abbattuto dall'avversario, si ripresenta poi, rianimato da un dio, come un puledro ben pasciuto che spezzata la briglia galoppa scalpitando fieramente per la pianura, e fidando nella sua radiosa bellezza corre ai luoghi usati dove pascolano le cavalle. La gloriosa falange degli « analitici », che certo, da parte sua, spalleggiata con troppa foga dalla linguistica, si è lasciata andare a eccessi intollerabili, non lasciando immune da dubbi un solo verso dei poemi e riducendo quindi a ben poca cosa il loro interesse poetico, è ridotta ora sulla difensiva. Il fronte unitario si fa sotto inalberando appunto i valori estetici e dopo avere restituito all'unico grande poeta Omero tutti i canti dell'*Iliade* ha tentato da ultimo, esagerando a sua volta, di riconquistare la posizione estrema, di dimostrare cioè che anche il Catalogo delle navi del canto II è autentico, omerico e bello (oppure: bello e dunque autentico).

Questa riconquista del Catalogo, che un tempo anche gli unitari lasciavano in disparte, obbedisce a una certa logica strategica: per dimostrare l'assoluta bellezza e coerenza della struttura dell'*Iliade* l'unitarismo assoluto deve abbandonarsi sempre più a un complicato gioco di formule magiche, deve scoprire nei testi sempre nuoveteriorità stilistiche, o inventarne, e lavorare su quelle. Negli ultimi tempi la critica omerica si è arricchita di termini quali « simmetria », « parallelismo », « contrasto », « reciprocità », « preparazione », « intensificazione », « tensione », « per mezzo dei quali oggi si crede spesso di poter sostituire in Omero l'ordine artistico con raffinatezze artificiali », come scrive Günther Jachmann a p. 18, nota 12, del suo nuovo libro. Ma a lungo andare il gioco si rivela rischioso, perde ogni consistenza, e bisogna per forza tornare al testo dell'*Iliade*, spiegarne l'origine e trovarci in qualche modo quel fresco « odor di terra » di cui la poesia non può fare a meno. Allora la critica unitaria, esausta per la

* A proposito di GÜNTHER JACHMANN, *Der homerische Schiffskatalog und die Ilias*, Köln und Opladen, Westdeutscher Verlag, 1958, pp. 338.

troppa « tensione », prende la via più comoda e proclama che l'*Iliade* è un giornale di guerra, è storia. La riconquista del Catalogo diventa inevitabile.

Günther Jachmann, che altre volte aveva dimostrato la non unità dei poemi aprendo qualche breccia nella loro compagine (specialmente nei suoi *Homerische Einzellieder* del 1949, che trattano dell'incontro di Ettore e Andromaca e per inciso di molte altre questioni) e perfezionando quel metodo analitico che aveva fatto le sue migliori prove col Wilamowitz (« l'archegete della nostra scienza », p. 10; « l'indagatore più penetrante e il giudice più acuto dell'*Iliade* », p. 16), è convinto che « la situazione imponga di non lasciare che le cose continuino per questa strada » (p. 10). E prende lo spunto dall'unitarissimo saggio di Viktor Burr sul Catalogo delle navi (« Klio », Beiheft 49, 1944) per sottoporre a una critica generale le conclusioni e i metodi dell'avversario.

Secondo il Burr il Catalogo risalirebbe a una fonte documentaria di età predorico-micenea, riprodurrebbe un registro nel quale sarebbero state immatricolate, secondo l'ordine d'arrivo, le squadre navali elleniche accorrenti in Aulide per partecipare alla spedizione troiana. Della confutazione del Jachmann possiamo soltanto riportare per sommi capi le conclusioni, senza dare neppure un'idea della minuziosa e incalzante argomentazione, fitta di prove e controprove, procedente spesso per vie traverse che portano a toccare altre questioni apparentemente estranee al Catalogo: tanto minuziosa che a volte sembra scritta per un avversario disperatamente negato alla comprensione delle cose più semplici: come quando, avendo il Burr affermato che l'ordinamento geografico del Catalogo corrisponderebbe all'ordine degli arrivi delle flotte in Aulide, in ragione dunque della distanza dei rispettivi paesi, il Jachmann gli oppone che a quel tempo non c'era rapporto fisso fra distanza e giorni di navigazione, allegando il maltempo, i venti contrari, la diversità della tecnica e dell'esperienza nautica da paese a paese, le testimonianze degli antichi geografi e viaggiatori, i travagliatissimi nostoi sopportati a guerra finita da quegli stessi capi achei che invece al primo viaggio avrebbero rispettato così bene gli orari, le difficoltà di calendario e infine — ma sarebbe bastato — l'assurdità dell'ipotesi di una partenza simultanea dai porti d'imbarco; senza contare che nel Catalogo la vicina Grecia settentrionale viene dopo le lontane isole e che la storicità del raduno in Aulide (e della stessa guerra di Troia) aspetta ancora di essere dimostrata.

Le conclusioni generali sono le seguenti. Lo sfondo storico dell'*Iliade* nasce dall'invenzione poetica, una reale mobilitazione panellenica per la guerra di Troia non c'è mai stata, né in Aulide si sono mai concentrate flotte (circa 1200 navi!) delle quali nessuno quindi ha potuto compilare un registro. Il quale registro, su tavolette d'argilla, difficilmente poteva conservarsi, nel giusto ordine, per diversi secoli, attraversare indenne l'Egeo in periodi di grandi sconvolgimenti e ricongiungersi felicemente con la tradizione iliadica dalla quale nacque il poema. Le notizie del Catalogo sui contingenti e sui loro paesi d'origine non hanno fondamento storico e dipen-

dono chiaramente dal testo, già completo, della nostra *Iliade* e della nostra *Odissea*. Basterà dire per esempio che nel Catalogo l'Arcadia è considerata regione interna, mentre in epoca predorica era ancora aperta al mare; che in esso i Beoti abitano già la loro sede storica, e il « grande re » Agamennone conduce 100 navi e gliene avanzano tante da prestarne altre 60 agli Arcadi mentre gli è assegnata una regione tagliata fuori dall'Egeo; che i versi su Odisseo derivano, per forma e contenuto, dai canti IX e XIII dell'*Odissea*.

Il Catalogo è tutt'altro che un prezioso cimelio archivistico-poetico: è una mediocrissima compilazione dovuta a un tardo pasticcione che disponeva dei poemi completi e li dava per noti agli ascoltatori; a costui vanno attribuiti in blocco entrambi i cataloghi, greco e troiano, i quali, nonostante le sporadiche interpolazioni, costituiscono tuttavia una delle parti più unitarie dell'*Iliade*.

Quanto alla struttura, respinte le teorie correnti dell'andamento a spirale e della disposizione secondo la rosa dei venti, il Jachmann dimostra che il catalogista ha proceduto nella sua descrizione secondo il principio della vicinanza geografica, con andamento in parte ciclico e in parte lineare. Per la collocazione fuori posto della Tessaglia, il Jachmann trova una spiegazione ingegnosa: il catalogista avrebbe voluto evitare che, proprio all'inizio della parata dell'esercito, dopo una serie di gruppi insignificanti per l'*Iliade* (Beoti, Minyi, Focesi, Locresi, Abanti) venissero nominati diversi capi che per l'appunto non sono presenti (Achille, Protesilao e Filottete). Le discordanze con l'*Iliade* dimostrano che l'interesse principale del Catalogo è geografico e periegetico, mentre una occasionale componente epica dovrebbe ristabilire l'armonia col contenuto e lo stile iliadico; l'ambiguità traspare nel giustapporsi di particolari descrittivi appropriati per un esercito in marcia a indicazioni che riportano al momento dell'imbarco e anche alle condizioni dei paesi d'origine.

Un'analisi della parte del canto II precedente il Catalogo dimostra che il tanto discusso discorso di Nestore, dove è suggerito lo schieramento tatticamente più efficace per la battaglia, non è stato messo né per anticipare la rassegna del canto IV (Wilamowitz: del quale di passaggio è respinta anche l'ipotesi dell'originaria unità dei canti III-V; su questo punto è da vedere anche *Homerische Einzellieder*, p. 29, che per molte parti completa il presente volume), né per introdurre il Catalogo; perché gli schieramenti tattici descritti in queste tre parti dell'*Iliade* sono indipendenti l'uno dall'altro. Indipendente dal Catalogo è anche la famosa catena di similitudini che lo precede immediatamente, e bisogna concludere che il Catalogo è stato inserito nel poema così come stava, senza alcun adattamento del contesto. Per completare la discussione delle parti catalogiche dell'*Iliade* il Jachmann esamina anche l'elenco dei Mirmidoni (canto XVI), passo tardo ma indipendente dal grande Catalogo, e la rassegna delle cinque colonne troiane (canto XII) che non appartiene alla versione originaria della battaglia per il muro e le navi ma almeno ha il vantaggio di corrispondere al seguito

della narrazione. Nella cronologia relativa della formazione dell'*Iliade* quest'ultima rassegna è la più antica, mentre il Catalogo è l'ultima aggiunta, frutto fuori stagione di una letteratura ormai estranea alla tradizione iliadica ed epica.

Questa la traccia principale della dimostrazione che però, come si è detto, si ramifica e si attarda spesso su altri punti non secondari del problema iliadico. Quello per esempio dei rapporti fra l'Ambasceria del canto IX, l'incontro di Nestore e Patroclo nell'XI e la Patroclia, che il Jachmann ritiene composti da autori diversi, in successione cronologica inversa al loro ordine del poema. A un altro autore ancora, di età tardissima, è assegnato l'intermezzo di Patroclo con Euripilo nel canto XV.

Per mettere in ridicolo una volta di più il «fanatismo realistico» di certa critica il Jachmann si sofferma sulla vecchissima questione del computo dei giorni abbracciati dall'azione dell'*Iliade* (p. 133 sg. e altrove), questione filologicamente irrilevante se non inesistente che offre però il destro per dimostrare come la pedanteria dei cronometristi critici presupponga un'ignoranza completa delle leggi della poesia epica, la quale *ortus et occasus libentissime inserebat*, a seconda delle esigenze narrative. Molto istruttiva, infine, è la valutazione dei diversi passi contenenti l'indicazione geografica «Argo», che può designare la città o il suo territorio, oppure tutto il Peloponneso, oppure tutta la Grecia.

Di passaggio è giudicato l'ultimo canto dell'*Iliade*, che anche il Jachmann vuole staccato dal «tronco fondamentale» del poema (p. 18 e cfr. *Hommerische Einzellieder*, p. 17, n. 28); e va detto che le menzioni di un tronco poetico attorno al quale è fiorita la nostra *Iliade* ricorrono più di una volta nel libro, ma sparsamente, come del resto era da aspettarsi. Il passo più illuminante è a p. 69: la Patroclia «rappresentava la naturale continuazione della Battaglia per le navi e costituiva quindi un solido elemento dell'azione della Menis, molto prima che ci fosse l'episodio di Nestore [del canto XI] e prima che questo fosse inserito nell'antica *Iliade*, con crudele mutilazione dell'aristia di Agamennone, insieme con molti altri prodotti secondari, fra l'aristia di Agamennone, ormai ridotta a un torso, e l'attuale canto XVI». Siamo dunque vicini alle conclusioni del Wilamowitz, del quale il Jachmann accetta anche il termine di «masse poetiche», ma con maggiore cautela nel supporre l'esistenza di estese composizioni originarie abbraccianti più canti dei nostri («preferirei non parlare di un particolare 'poema XII-XV'», p. 69, e cfr. quanto si è accennato sopra per i canti III-V).

Sono cenni isolati e resisteremo, noi lettori impazienti, alla tentazione di costruire un sistema con le indiscrezioni rivelatrici che il Jachmann fa, di passaggio, sul «redattore» della nostra *Iliade* e sulla parte che gli si deve assegnare nel «processo di stratificazione, di accumulazione, per così dire» (p. 76) del poema, processo che in ogni caso può essere accertato soltanto per via di una attenta «prospezione stratigrafica» (p. 240). Nell'insieme sembra però che il Jachmann sia troppo severo col «redattore», il quale nel com-

porre la sua antologia avrebbe aggiunto fra i singoli brevi canti, già esistenti, dei semplici pezzi di raccordo, e non solo lasciando, ma addirittura aggiungendo di suo contraddizioni logiche e poetiche nell'interno del poema. Egli avrebbe dunque fatto peccati di omissione, lasciando stare negli « Einzeliieder » inclusi nella sua raccolta particolari incompatibili col nuovo contesto, e anche grossi peccati di commissione, aggiungendo assurdità quando il semplice buon senso o la buona memoria gli avrebbero permesso di far correre liscia e coerente la narrazione.

Le contraddizioni logiche o « distrazioni », come si diceva una volta, ci sono, e il Jachmann è prontissimo e acutissimo nel rilevarle. È anche vero che esse tradiscono spesso la presenza di mani diverse, sebbene qui occorra guardarsi dalle conclusioni affrettate. Senza voler certo giustificare tutto, e tornare a credere nell'unico Omero poeta grande e distratto, né appellarci alle famose sviste commesse anche da autori moderni (come quella dell'asino rubato a Sancio Panza, che ricompare senza spiegazioni nello stesso capitolo), che non fanno al caso nostro, pensiamo però che queste contraddizioni di solito valgano poco come prove, in una poesia che ha conosciuto una lunga tradizione orale e dunque è abituata a una certa libertà compositiva, che da una parte accetta liberamente composizioni tramandate da età precedente, magari riprese da contesti affatto diversi, sottoponendole a un adattamento molto approssimativo e superficiale (e per noi è importante che l'*Iliade* contenga quasi intatti avanzi di una poesia molto anteriore), d'altra parte si vale continuamente di invenzioni momentanee. Su queste « invenzioni momentanee e tratti decorativi accessori » proprio il Jachmann ha scritto cose molto giuste in *Homerische Einzeliieder*, p. 13, dove ne elenca parecchi esempi e conclude che « non bisogna cercare troppo dietro queste idee improvvise che vengono aggiunte occasionalmente, con mano facile, soprattutto nei discorsi, per decorare e ravvivare ». Molte contraddizioni andranno dunque giudicate con indulgenza, con quella stessa larghezza di vedute che il Jachmann dimostra quanto non vuole che il succedersi dei giorni e delle notti sia calcolato con l'orologio alla mano, perché i poeti fanno il giorno e la notte quando le circostanze drammatiche lo richiedono.

Ma in un altro senso intendevamo parlare della severità con cui il Jachmann giudica il « redattore » o anche gli interpolatori. Ci sembra che egli sia troppo incline a voler trovare anche « contraddizioni poetiche », per aggiungere efficacia alla dimostrazione, là dove l'analisi filologica può accertare la presenza di un lavoro redazionale, ossia di un raccordo che ha soltanto una funzione strutturale.

Nell'*Iliade* s'incontrano alcune forti « contraddizioni poetiche » secondo una definizione messa in uso dal Kakridis, sulle quali la critica può lavorare, sempre che il giudizio su di esse non risponda a una sensibilità troppo moderna e serva solo da spunto per la dimostrazione vera e propria: una delle più evidenti e delle più note è quella che nasce dalla posizione, nella nostra *Iliade*, dell'incontro di Ettore e Andromaca, che nell'intenzione di chi lo

ha composto dovrebbe essere l'ultimo addio, seguito a breve distanza dalla morte di Ettore, mentre nell'*Iliade* attuale le cose non vanno così. Nel libro del Jachmann questa inevitabile ma rischiosa intrusione del giudizio di gusto nel ragionamento filologico è tenuta solitamente nei limiti richiesti, e serve appunto da conforto suppletivo per una dimostrazione fatta con mezzi più rigorosi. Ma in qualche caso ci sembra che indulgendo a un giusto ardore polemico il Jachmann si sia lasciato trascinare inavvertitamente sul terreno infido del gusto per incalzare l'avversario con un argomento di più.

Per esempio, se è vero che gli episodi del canto IX e della fine dell'XI rappresentano due tentativi diversi di convincere Achille a tornare, e che forse uno di questi è di troppo, non ci sentiamo di ammettere che la loro attuale disposizione sia per giunta sbagliata, perché alle grosse offerte di Agamennone succede «una semplice esortazione da parte di Patroclo», assai meno efficace, e «questo ordinamento in *anticlimax* dei due tentativi di persuasione significa un deciso errore artistico» (p. 75). La successione così com'è ci sembra la più poetica che si possa cercare: una parola dell'amico può riuscire là dove sono falliti i grandi mezzi dell'odioso comandante. Questo non è sentimentalismo moderno: la Patroclicia (questa parte «antica», colla sua «primordiale turgidezza di plasticità figurativa e di fiammante potenza verbale», p. 68, e più chiaramente a p. 66) nasce proprio dall'arrendevolezza di Achille verso l'amico, e l'espressione «ha valore l'esortazione che viene dall'amico» (XI 793 = XV 404) non va davvero trascurata.

Ancora: il verso del Catalogo (694) dove è detto con disinvoltura che «ben presto» Achille tornerà è certo fuori posto, e costituisce una prova di più contro l'autenticità del Catalogo: ma ci sembra troppo aggiungere che con quell'annuncio «si spegne la tensione piena di attesa nell'animo dell'ascoltatore che, vigile, partecipa», adducendo proprio quella «tensione» (*Spannung*) che giusto alla pagina precedente il Jachmann aveva annoverato fra i termini del «fornitissimo strumentario nominale» della pseudoestetica unitaria.¹ In Omero l'annuncio anticipato di avvenimenti futuri, essenziali per l'azione dell'*Iliade*, è comune: non perché risponda a qualche sottilissimo calcolo strutturale, ma perché questa è una poesia che non mira a colpire gli affetti del lettore, dove tutto è già noto e previsto. In questo caso particolare bastava dire che il verso è stilisticamente e linguisticamente sbagliato, mentre

¹ L'annuncio dell'imminente ritorno di Achille «prima di tutto è profondamente falso in senso elementare, contenutistico, perché l'astensione di Achille dalla guerra si protrae per un lungo spazio di tempo; d'altra parte c'è in esso un errore artistico indicibilmente grave.... L'autore del verso B 694 si è reso responsabile di un grave peccato di commissione. Con quel verso egli estenua, diminuendolo, il motivo fondamentale della Menis, intonato a una cupa tragicità, lo vanifica e lo avvilisce preannunciando press'a poco questo: ben presto ci si ritroverà insieme — e con ciò si spegne la tensione piena di attesa nell'animo dell'ascoltatore che, vigile, partecipa. Potrebbe un vero poeta prendere se stesso alle spalle in questo modo, potrebbe il creatore maltrattare così brutalmente la propria opera?... Così questo verso basta da solo come indizio infallibile per dimostrare la diversa paternità del Catalogo delle navi e della Menis»: pp. 156, 158.

l'annuncio di un ritorno non immediato di Achille poteva stare benissimo: tutti sapevano che Achille sarebbe tornato (e caduto) sul campo di Troia: sarebbe stata appunto una di quelle anticipazioni, concernenti « gli elementi principali e i tratti fondamentali della saga troiana di epoca già preiliadica » che « per lo più si tengono sul generale, non toccando né tratti particolari dell'azione né il lato architettonico della forma espositiva », come dice altrove (p. 200) lo stesso Jachmann, senza avere a che fare con la supposta e non omerica « tecnica intenzionale della προπαρασκευή a largo raggio, per di più interna e occulta » come se la figurano certi critici unitari. A queste sottigliezze crediamo anche noi tanto poco che non riusciamo a convincerci, per esempio, che i versi finali della catena di similitudini precedenti il Catalogo, che ritraggono Agamennone primeggiante fra la moltitudine degli eroi, servano a restituire decoro e dignità all'Atride dopo la figura ingloriosa fatta nella parte che precede, così che, conclude il Jachmann, « nelle due ultime similitudini egli viene nuovamente innalzato sopra tutti gli altri principi al rango e alla dignità del re superiore », e in ciò il secondo canto « trova la sua vera conclusione, come un coronamento » (p. 233). Con lo stesso diritto qui si potrebbe dire, all'inverso, che se tendono ad innalzare la figura di Agamennone questi versi sono incompatibili con tutto il resto del canto II, dove essa è sempre avvilita.

Queste osservazioni non toccano la sostanza del metodo del Jachmann, che anzi ha il merito di riportare sul terreno fermo della lettura vigile e criticamente avvertita il problema omerico, dopo che le smodate e distruttive frenesie di una certa critica « analitica » e le nuove orge di misticismo « unitario » l'avevano portata a un punto tale che sembrava giustificato un onesto scetticismo. Occorre soltanto avvertire che anche un metodo giusto, se applicato con troppo fervore polemico o se fosse imitato da interpreti meno accorti e coscienziosi, potrebbe portare precisamente a un nuovo fanatismo realistico, e tra l'altro alimentare il tenace pregiudizio secondo cui gli episodi più antichi sono sempre i più poetici e i più tardi sono necessariamente i più scadenti.

Anche nella questione dei rapporti fra l'epica e la storia, risolta con tanto semplicismo da chi scambia l'*Iliade*, almeno in parte, con un giornale di guerra, si presenta il rischio di cadere nell'opposta esagerazione polemica. Se ai sostenitori dell'autenticità del Catalogo basta rispondere con un semplice no, la negazione pura e semplice non basta più per risolvere la questione assolutamente diversa della monarchia rappresentata nell'*Iliade*.

Lo spunto per addentrarsi nel problema della monarchia è dato al Jachmann dall'elenco di quelle sette città messeniche che nel canto IX Agamennone offre ad Achille nel tentativo di riguadagnarlo alla guerra. Se Agamennone può disporre di quelle città come di beni privati, e metterle nell'elenco dei doni insieme agli oggetti preziosi e alle schiave, si dovrebbe per forza concludere, come altri hanno fatto, che egli o è re di Sparta, e si è

annesso la Messenia, o regge una grande monarchia panellenica o almeno peloponnesiaca con una sorta di vassallaggio degli altri re. Ma se l'ipotesi di una monarchia spartana di Agamennone è del tutto da escludere per le chiare testimonianze dei poemi, non meno infondata è quella della grande dominazione sovraterritoriale, incompatibile con i fatti dell'*Iliade*, dove la posizione di Agamennone è bensì mal definita e contraddittoria, ma sostanzialmente riposante sulla precaria autorità di un *primus inter pares* che non ha facoltà di ridurre all'ordine un Achille ed è esposto agli aperti attacchi degli altri capi quando questi non sono d'accordo con lui. In realtà — conclude il Jachmann (p. 87) — la famosa grande monarchia di Agamennone si riduce a una monarchia militare temporanea, nata per l'occasione di un'impresa collettiva e fondata sul consenso volontario e temporaneo degli altri dinasti sovrani (diversi dei quali, come raccontavano le leggende, erano stati convinti a stento a seguire gli Atridi, o anche condotti a forza): era poi facile che di questo comandante supremo la poesia facesse un sovrano assoluto, ma si vede ancora che questo decoro resta puramente formale, limitato a qualche enunciazione elogiativa in bocca degli altri personaggi, mentre la sostanza dei rapporti politici iliadici resta quella originaria: il grande regno di Agamennone è dunque « una pura fioritura poetica, che non permette in alcun modo di concludere che presupponesse o avesse dietro di sé un modello storico ». E a quando risale questa fioritura, questo « lento scivolare dalla concezione del supremo comandante militare a quella del re supremo »? « Il processo è tutto interno all'*Iliade*, e si svolge quasi inavvertitamente, per quanto non in senso unitario e con oscillazioni, senza una rigorosa risolutezza né di intenzione né di effetto » (pp. 89-90).

La soluzione soddisfa, a prima vista, la poesia conoscendo di queste amplificazioni, di queste tendenze all'iperbole. Gli stessi cataloghi, elenchi e rassegne di guerrieri, del resto, ci sembrano rappresentare in sostanza tentativi, fatti in tempi diversi, di mettere ordine in una materia che si allargava sempre più, a mano a mano che personaggi e gruppi prima estranei venivano associati alla leggenda troiana. Ma l'ipotesi di un'origine *esclusivamente* poetica di questa monarchia, di un processo tutto interno all'*Iliade*, suscita certi dubbi, in parte sollevati proprio da un'osservazione secondo noi penetrantissima che lo stesso Jachmann lascia cadere in questa pagina: la posizione autocratica di Agamennone, giusta la sua origine poetica, « resta per così dire nominale e umbratile, senza vera efficacia e senza influenza realmente determinante sull'azione: essa vive prevalentemente nella parola e nel discorso, per non dire dei flosculi di esaltazione, mentre i fatti si svolgono in buona parte su binari ben diversi, tali da contraddire diametralmente l'onnipotenza autocratica ».

Proprio così, ma ci pare che intanto nel restringere i poteri reali di Agamennone si dovrebbe andare anche oltre, fino ad escludere del tutto, per l'*Iliade*, la presenza non solo di una grande monarchia, ma di una monarchia qualsiasi, anche limitata quanto si vuole, se per monarchia si intende un

sistema nel quale la collettività lascia volontariamente o no a un suo rappresentante la facoltà di prendere decisioni a nome di tutti e di farle osservare con mezzi adeguati: un sistema che implica per forza l'esistenza di un certo apparato amministrativo e insomma di uno Stato. Qui occorrerebbe esaminare ancora una volta la struttura della società iliadica, ma ci contenteremo di ricordare che nell'*Iliade* chi prende decisioni è sempre e soltanto l'assemblea, chi assegna le quote del bottino di guerra, anche al «re», è l'assemblea (solo nel I canto si vedano i versi 118, 123, 126 sgg., 135, 162, 276, 299, 368, 392). Il supplice che vuole dal «re» la restituzione della figlia si rivolge in primo luogo a tutta l'assemblea (I, 15 sgg.), la quale può essere convocata da uno qualsiasi dei suoi membri (54). Il capo militare può bensì ottenere favori e anche andare contro le decisioni dell'assemblea, ma allora commette un aperto sopruso che provocherà un aperto conflitto: Agamennone non restituisce Criseide, contro la decisione di tutti, ma poco dopo vi sarà costretto; e subito dopo può commettere un altro sopruso ai danni di Achille solo perché l'assemblea lo lascia fare (231 sg.), ma più tardi dovrà riparare anche questo. Ma queste prevaricazioni sono eccezionali, sono «errori» che tornano immancabilmente a danno del capo, tanto è indiscussa la sovranità dell'assemblea. Per poter agire impunemente, e per potersi fregiare del titolo di «re», Agamennone dovrebbe avere un potere politico riconosciuto e disporre quindi personalmente di uno strumento materiale per ridurre all'ordine i riottosi. Che farebbe Agamennone se Achille non fosse trattenuto in tempo da Atena, o se i Tersite si moltiplicassero? Egli non ha «forze dell'ordine», ha solo lo scettro, un bastone maneggiato da lui o da un fedelissimo momentaneamente delegato che può andare bene per un Tersite quando l'assemblea ride.

La mancanza di un vero Stato e di una monarchia nell'*Iliade* si potrà dimostrare meglio osservando le primitive condizioni di convivenza che caratterizzano la società in essa descritta, la probabile assenza di proprietà privata (non tenendo conto delle città messeniche), lo stadio rudimentale delle forme di lavoro (nell'*Iliade* e ancora nell'*Odissea* gli eroi maggiori possono essere nello stesso tempo pastori, agricoltori, allevatori, carpentieri, fabbri, i rami principalissimi dell'artigianato sono appena differenziati e la pratica esclusiva di un mestiere appare ancora determinata dalla costrizione delle circostanze: il fabbro di professione è sciancato,² il poeta è cieco), il tipo di guerra realmente descritto, senza le esagerazioni poetiche. Un esercito come quello del Catalogo potrebbe essere manovrato soltanto se ci fosse un vero comando centrale che tracciasse e applicasse un piano; ma nelle battaglie dell'*Iliade* non si combatte quasi mai secondo un piano tattico, nemmeno approssimativo, e d'altronde non ci sono gli ufficiali che lo potrebbero far eseguire: anche se ogni tanto si fanno intervenire masse di

² «Efesto è fabbro, è invalido, perché l'artigianato tocca a quelli che non possono diventare guerrieri»: U. VON WILAMOWITZ, *Der Glaube der Hellenen*, 2ª edizione, Berlin, 1955, I, p. 314, n. 1.

comparse inquadrate, in realtà ognuno combatte per conto suo e tutto è affidato al caso. Buone prove si possono ricavare dalla sfera della vita morale. Nell'*Iliade* la collettività risponde in blocco di ogni azione che sia partita dal suo seno, anche se i più non l'hanno approvata. Nell'assemblea solo Agamennone aveva rifiutato di restituire Criseide, ma il sacerdote dice ad Apollo: « paghino i Danai le mie lacrime per le tue frecce », e Apollo fa strage dei Danai (cfr. il successivo discorso di Calcante). Achille è stato offeso dal solo Agamennone, e l'assemblea ha taciuto, ma la sua vendetta si rivolge automaticamente contro tutti gli Achei, e anche la madre gli dice « conserva la tua collera contro gli Achei » (442, e poi a Zeus: « dà la vittoria ai Troiani, finché gli Achei non renderanno omaggio a mio figlio e gli accresceranno onore »), e basta pensare a tutto il seguito dell'*Iliade* e alla particolare concezione dell'onore e della vendetta che vi domina. Anche i Troiani devono combattere e soccombere perché Paride (contro il volere dei suoi, che anzi lo invitano a restituire il mal tolto) ha rapito e tiene con sé Elena. Questa concezione della responsabilità collettiva, non limitata alla famiglia, si ha quando tutti partecipano direttamente alle decisioni impegnative per tutti, o quando si continua a supporre che tutti vi partecipino liberamente, è propria di un'età che non conosce ancora lo Stato, e ci riporta alle condizioni esistenti in Grecia appunto al tempo in cui si formarono i poemi omerici: all'ordinamento gentilizio retto essenzialmente dall'assemblea degli uguali con un capo militare elettivo e revocabile. Le condizioni di questo periodo sono ben note agli storici e sono state descritte per esempio dal Wilamowitz, che è particolarmente reciso nel negare l'esistenza di una monarchia vera e propria,³ e ora molto bene, in sintesi, da V. Ehrenberg, *Der Staat der Griechen* (Leipzig, 1957, p. 6 sgg.).

Nella comunità gentilizia il capo militare tendeva certamente a consolidare la sua posizione operando alle spalle dell'assemblea, come fa appunto Agamennone, ma la stessa cosa potevano fare e facevano anche altri, e la tendenza fondamentale era verso il regime aristocratico, quando nell'assemblea emergevano i vari Achille e Diomede in competizione col capo militare del momento e si formava quella pluralità di « re » per la quale buona fonte è Esiodo.

Al fondo delle cose si ha dunque una corrispondenza quasi perfetta fra

³ « Agamennone è 'il più re' perché comanda la spedizione o meglio dovrebbe comandarla, giacché in realtà si vede poco di un comando militare, meno che mai nel secondo libro, dove Odisseo ammonisce le truppe scompaginate che uno deve essere il comandante, uno il re, quello a cui Zeus lo ha concesso, ossia che l'ufficiale superiore deve anche comandare di fatto. Anche Odisseo è re, e così tanti altri che nel consiglio determinano e sopraffanno il comandante. A Ilio domina Priamo, e nella sua descrizione entrano molti fatti derivati dal re asiatici; ma il suo potere non può neppure imporsi al suo stesso figlio, al quale anzi egli obbedisce, e nel consiglio è un altro che propone di accettare le trattative di pace... Certamente queste sono in sostanza le condizioni che i poeti al loro tempo avevano sott'occhio in Asia; l'*Odissea* corrisponde perfettamente a ciò che noi ricaviamo anche da altre fonti per il VII e il tardo VIII secolo. A ciò si mescolano, almeno nell'*Iliade*, ricordi più antichi »: U. VON WILAMOWITZ, *Staat und Gesellschaft der Griechen*, 1ª edizione, 1910, p. 54.

le condizioni iliadiche, spogliate dalle deformazioni accessorie e marginali, e quelle storiche contemporanee. Ma una volta che si è accettata questa conclusione con tutte le conseguenze che comporta non si possono più spiegare come una « fioritura poetica » quei tratti iliadici occasionali, eppure consistenti, che fanno di Agamennone un sovrano assoluto. La realtà contemporanea procedeva dalla democrazia gentilizia o militare o come la si vuol chiamare verso il regime aristocratico, mentre la poesia epica scivolerebbe « dalla concezione del supremo comandante militare a quella del re supremo », cioè verso un regime estraneo alle condizioni del tempo ed escluso anche dalle prospettive immediate del corso storico; verso un tipo di regime ignoto e impensabile per i contemporanei, che un abisso, non una semplice differenza di grado, separava dai regimi ad essi familiari. Ora, è possibile che la fantasia degli aedi arrivasse così lontano, a sovrapporre alla dominante democrazia primitiva, gentilizia e prestatale, un regime monarchico nel quale lo scettro passa di padre in figlio? No, bisognerà tornare all'idea, tutt'altro che nuova nella sostanza, che la « grande monarchia » affiorante nell'*Iliade* sia un ricordo, molto confuso, della monarchia di età micenea, monarchia che noi ci immaginiamo evoluta (non importa qui vedere quale fosse la sua estensione territoriale), riposante su una società differenziata e matura, con una produzione materiale perfezionata, un'amministrazione complessa e una grossa burocrazia: quella monarchia nel vero senso della parola che oggi cominciamo a conoscere un po' meglio dai decifrati documenti micenei.

Allora il poeta « arcaicizza », come vuole una teoria molto diffusa? Al contrario, non conosciamo una teoria più infondata e antistorica di questa. Arcaicizzare, riportarsi alle condizioni di un'epoca passata da secoli e rappresentarle nell'azione drammatica, vuol dire fare opera storiografica prima che poetica, vuol dire lavorare poeticamente su materiale documentario già raccolto e interpretato (come ha fatto il Manzoni, per esempio): è curioso che si attribuiscono così avventatamente agli aedi, alunni ciechi e ingenui delle Muse, figlie della memoria, meriti scientifici da far vergognare Tucidide. L'*Iliade* parla bensì di un'epoca remota, riproduce antiche tradizioni assai ben conservate, descrive anche oggetti micenei forse mai visti dagli aedi, ma quando si tratta di descrivere i rapporti umani l'aedo modernizza sempre e dappertutto, descrive le sole condizioni di vita che gli sono note, quelle contemporanee.

Il processo di modernizzazione è sensibilissimo, anche se complicato da seguire nei particolari, nella sfera etica. Per diversi secoli i poeti greci e gli interpreti di Omero ebbero il loro da fare per rimediare alle « immoralità » dell'*Iliade*. Mentre poeti e filosofi potevano cavarsela alla svelta con una condanna, oppure sostituendo pindaricamente al giudizio omerico sui fatti e i personaggi il giudizio « vero », i critici più scrupolosi rimediavano piamente espungendo i particolari « sconvenienti », e dobbiamo ringraziare la serietà dei metodi alessandrini se in nome dell'*ἀπορίε* non ci sono stati mas-sacrî dei testi. Sono noti i problemi che il personaggio di Elena, per esempio,

poneva ai lirici e ai tragici. Questi problemi esistevano certo, in una forma o in un'altra, anche per gli aedi, e non è difficile capire che la modernizzazione del fondo morale dell'epopea doveva avvenire così rapidamente da creare confusione grande: basta pensare al personaggio complesso e contraddittorio di Odisseo, che cerca di adattarsi a un ambiente morale diverso da quello che lo ha tenuto a battesimo, oppure a quello di Ares fra gli dei. Ma senza soffermarsi su un argomento che ha bensì attinenza col problema dei rapporti fra epica e storia ma ci porterebbe troppo lontano, basterà osservare in generale che anche qui le sopravvivenze di un modo di pensare passato sono ridotte ai margini della narrazione iliadica, mentre le azioni reali rispecchiano con sostanziale coerenza costumi corrispondenti a quelli contemporanei.

I cenni sporadici che nell'*Iliade* fanno di Agamennone il sovrano di uno Stato monarchico sono dunque semplici relitti, come certi epiteti arcaici e mal comprensibili degli dei e degli eroi. Essi non rivelano un momento più avanzato nell'evoluzione poetica della leggenda troiana, ma se mai ripetono all'inverso quel grande passo indietro fatto dalla civiltà greca dopo i movimenti di popoli che misero fine alle monarchie micenee (e che significò un « nuovo e largamente vittorioso affermarsi di condizioni primitive e di formazioni politiche corrispondenti »: Ehrenberg, p. 8). Resta certamente curioso e imbarazzante, a prima vista, il fatto che nell'*Iliade* i dati che si riportano a un'organizzazione della società più moderna, secondo lo schema ideale dell'evoluzione storica, risalgono invece ad epoca più remota. Una delle testimonianze più chiare sulla democrazia primitiva si trova proprio nel tardo canto XX, e giusto nel « verboso poema dell'insipido duello fra Enea e Achille » (Jachmann, p. 260); nella parte più sospetta di questa « raffazzonatura tanto tarda quanto maldestra », in quei versi 180-186 che già gli antichi critici rifiutavano perché indegni (ὄν πρόποντες) della figura di Achille ma che il Jachmann lascerebbe stare trattandosi di un poeta capace del peggio, Achille schernisce il coraggioso Enea chiedendogli se si fa tanto audace nella speranza di succedere a Priamo, il quale « ha figli, ha la testa a posto e non è uno sciocco ». A meno che, continua Achille, i Troiani non abbiano riservato a Enea l'appezzamento di terra (τέμενος) che si dà al *basileus*. L'ultima frase potrà derivare da un altro passo dell'*Iliade* (VI, 194 sg.) ma il senso è chiaro: nella successione a Priamo i figli hanno maggiori probabilità di essere eletti (e doveva essere un fenomeno comune), ma non esiste ereditarietà e la decisione spetta ai Troiani, all'assemblea.

Si vede ora in che senso è nel giusto il Jachmann quando osserva che la « grande monarchia » di Agamennone è soltanto affermata elogiativamente fuori dell'azione, mentre nei fatti non esiste. Solo che noi vorremmo accentuare la distinzione fra quella monarchia e questi fatti, i rapporti umani realmente descritti dall'*Iliade*, e attribuire a questi ultimi la massima verisimiglianza storica possibile senza però negare alla prima quel fondo di autenticità che il Jachmann esclude troppo recisamente nella sua polemica

del resto opportunissima contro la corrente tendenza a prendere per oro colato tutti i passi omerici, come appunto il Catalogo, che sembrano avere un valore anche cronachistico e storiografico e a trovarli proprio perciò massimamente poetici (come arrivano a fare i seguaci del « fanatismo realistico », secondo i quali togliendo all'*Iliade* la presunta base storica immediata se ne dimezzerebbe il valore artistico). Ma di questa tendenza è chiaro l'equivoco presupposto: nell'*Iliade* il fresco « odor di terra » (che per Jacob Grimm era vitale e ineliminabile elemento di poesia) non sta certo nelle esteriorità che possono trovare conferma archeologica, e che per noi si restringono alle immagini bozzettistiche, paesaggistiche e geografiche, e dunque — ricorda il Jachmann — soprattutto nelle parti dove per l'appunto predomina il meraviglioso, come nella battaglia presso il fiume, ovvero in luoghi dello scudo di Achille e nelle similitudini, « proprio al di fuori dell'azione vera e propria e della sfera specificamente eroica »; « il profumo della vita reale, al contrario, è prodotto dalla capacità plastica individuale, indipendentemente dalla presenza di elementi realistico-documentari » (p. 15).

FAUSTO CODINO

LA TRAGEDIA NEL CINQUE E SEICENTO *

In questi ultimi anni, per le scoperte del Croce e di altri studiosi, relative a Federico Della Valle, vissuto tra il 1560 e il 1628, si è tornato a discutere sul teatro tragico in Italia. Il Della Valle (astigiano), ricorderò, è autore di una *Reina di Scozia*, e di due altre tragedie, la *Judith* e la *Esther*, senza contare l'*Adelonda di Frigia*, che non fu pubblicata dall'autore, ma solo dal nipote Federico Parona. Si sa della fissazione che c'è stata nei letterati italiani, compendiata e suggellata in un celebre verso del Parini, nel sonetto dedicato a Vittorio Alfieri: che l'unica corona che mancava all'Italia fino all'avvento del secondo e assai più grande astigiano, sarebbe stata quella della tragedia:

Osa, contendi, e di tua man vedrassi
cinger l'Italia omai quella corona
che al suo crin glorioso unica manca.

Il Parini evidentemente scriveva sotto la suggestione del grande teatro tragico di Racine e di Corneille, e forse anche di quello dello Shakespeare e degli autori elisabettiani, mentre doveva volgere lo sguardo malinconico agli sterili tentativi italiani, dal Trissino al Gravina.

Il Croce stesso dovette proporsi questo problema della « tragedia » in Italia; e citava l'autorità di Voltaire, il quale aveva affermato che « quando la Francia se ne stava ancora ai Misteri e agli sceneggiati Atti degli Apostoli, gli italiani avevano dato l'esempio di una tragedia degna ». E lo stesso Croce ricordava ancora il vecchio storico francese Ginguené, il quale aveva determinato e difeso l'ufficio adempiuto dai primi grandi scrittori italiani di tragedie, aggiungendo che il sistema tragico francese non sarebbe sorto senza quello italiano. Era il giudizio d'un francese, che non poteva essere accusato di disfavore per la sua stessa nazione. Il maestro napoletano poi finiva col sostenere che « il teatro inglese e tedesco avevano ricevuto un qualche sussidio particolare dalla tragedia italiana ».

Certamente all'Italia si deve intanto la più larga discussione di carattere teorico sulla tragedia. Le famose dispute letterarie sulle tre unità di luogo, di tempo e di azione, erano pur segno che l'interesse per la tragedia era immanente fra i letterati italiani. Troppo meccanica è stata quella con-

* Prologo a un capitolo sulla « tragedia » nel Seicento.

cezione che distribuisce le parti alterne tra critici e scrittori di poetica, e autori d'arte, quasi che gli uni e gli altri svolgano opera parallela, sincronica e mai coincidente. Invece pur nella distinzione empirica tra critici e poeti si realizza volta per volta la più profonda unità di una civiltà letteraria. Anche per noi novecentisti ci sarebbe da ripetere lo stesso discorso, che dove grandeggia la poesia grandeggia anche la critica, e dove questa si fiacca è segno che si è fiaccata o si sta fiaccando anche la poesia. Né vale citare nomi di grandi critici e nomi di grandi poeti che siano stati contemporanei (talvolta un grande poeta può essere il grande critico, come lo fu il Goethe, limitativo per lo Schiller e esaltativo per il grande Manzoni), perché si tratta talvolta di sotterranee correnti di critica e di gusto, e di sotterranee vene di poesia. Solo in questo senso viene rispettata l'unità e l'organicità d'una civiltà letteraria; però l'intervento dei vari Castelvetro nel Cinquecento, fu benefico, in quanto evitò che il teatro popolare si dissipasse e si sciogliesse e prolungasse in una serie infinita di cronache (come approssimativamente i *serials* dei cinematografari moderni, o degli autori televisivi). Le tre unità, di cui discutevano il Castelvetro, lo Scaligero, e altri sulle loro tracce, richiama ad una più rigorosa coerenza e strettezza la composizione delle parti di una tragedia. Il Castelvetro, il Maggi, lo Scaligero, e gli altri trattatisti, partivano da Aristotele, e quindi adottavano il criterio assoluto della verisimiglianza: non era possibile, diceva lo Scaligero, che un poeta accorto potesse far andare in un attimo qualcuno da Delfi a Tebe, o da Tebe ad Atene, e rincalzava osservando: «Tutta l'azione del dramma compendosi in sei o otto ore, non è verisimile che in sì breve spazio di tempo si sollevi una tempesta, e una nave sia sbattuta tanto lontano sul mare, donde non si veggia più terra». E in verità, accettato il principio dell'arte verisimile, dell'arte che si commisura alla realtà fenomenica, questa verisimiglianza doveva essere assoluta; e allora non bastava, per esempio, osservare nella tragedia l'unità di azione voluta da Aristotele, ma era necessaria anche l'unità di tempo e di luogo.

Nella *Poetica* d'Aristotele era radicata un'antinomia fondamentale che andava assolutamente risolta, con l'exasperazione di uno dei suoi termini, perché essa per una parte voleva essere una poetica della forma attiva, e per l'altra era la poetica della materia qualificativa. Per superare il concetto dell'arte-parvenza di Platone, dell'arte-copia, che viene terza dalla verità, Aristotele riconosce alla mimesi un valore conoscitivo. Ma chi dice conoscenza, dice attività del soggetto, che crea o almeno trasfigura la realtà: senonché, la realtà, per il filosofo greco, sta sempre lì fissa ed immutabile, e il mimeta è necessariamente asservito ad essa. Donde la possibilità di un'anticipite soluzione: da una parte il poeta accoglierebbe l'universale della realtà attraverso la mimesi conoscitiva (e par dunque che la sua sia la potenza del soggetto), e dall'altra la realtà sensibile deve divorare in sé questa potenza del soggetto, se si vuole che la mimesi non sia una menzogna. Nella *Poetica* aristotelica coesiste dunque la doppia concezione dell'arte come mimesi idea-

lizzatrice della realtà, e quella dell'arte specchio di questa realtà. Davanti a un ritratto noi dobbiamo dire: « Sì, è proprio lui »: ci deve essere dunque una perfetta corrispondenza tra la imitazione e la cosa imitata, ma talvolta noi non conosciamo l'originale, e allora non sarà certo l'immagine sua in quanto sia la fedele imitazione, che ci recherà diletto, ma, soggiunge il filosofo, « ci diletteranno l'esattezza dell'esecuzione, il colorito o qualche altra causa di simil genere ». Dunque la nostra soddisfazione conoscitiva nell'arte, una volta è data dall'oggetto imitato, e un'altra dalla capacità idealizzatrice del mimeta; e Aristotele parla spesso d'un più e d'un meglio della realtà pura e semplice, e dice che l'artista deve superare il proprio modello, e deve imitare le cose quali dovrebbero essere, e che una cosa anche possibile, purché credibile, può essere argomento di poesia. Così, tutta la *Poetica* di Aristotele oscilla perpetuamente tra un concetto dell'arte come forma che aspira a trasfigurare la realtà, e un concetto dell'arte come materia che qualifica e controlla la verità o falsità dell'artista.

Ma non c'è via di mezzo. Tra la mimesi tutta materia e la mimesi tutta forma, *tertium non datur*. O naturalismo assoluto o idealismo assoluto. È un motivo questo di quel più vasto dramma della filosofia che va dai presocratici a Kant. Ammessa una realtà, antecedente alla mimesi artistica, la mimesi non può essere veramente tale, se non in quanto si spoglia d'ogni forma sua, per adeguarsi precisamente e immedesimarsi con quella preesistente realtà. È quello che intesero gli interpreti del Rinascimento, è quello che capì l'« acutissimo » Castelvetro. È il principio della necessità di una verisimiglianza assoluta, di cui si è detto, con l'obbligo dell'unità di azione di tempo e di luogo. Se l'arte è il verisimile, la tragedia che rappresenta un'azione in un giro di sole, naturalmente non può rappresentare che un'azione che si svolga effettivamente in un giro di sole. L'illusione scenica è possibile, se i fatti rappresentati sulla scena hanno una durata d'azione approssimativamente identica alla durata della rappresentazione. Se in una tragedia si spedisse un ambasciatore in Egitto, e lo si facesse tornare in un'ora, non ne riderebbe il pubblico? Così osservava il Maggi. E lo Scaligero: « Non mi garbano punto quelle battaglie o assalti che avvengono in due ore sotto le mura di Tebe; né poeta accorto dovrebbe in un attimo far andare alcuno da Delfi a Tebe, ecc. », come abbiamo riferito più innanzi; ma il Castelvetro, che aveva più ingegno degli altri (la pedanteria che ha il coraggio della sua forza è vero ingegno, e solo i Ponzio Pilato della scienza sono senza ingegno) non si contentava di esprimere impressioni, e codificava con rigore la legge delle tre unità aristoteliche, che dovevano diventare la *charta* poetica di Europa; e mai servizio più utile è stato reso alla scienza e al progresso dei problemi e al progresso della stessa arte tragica.

Poiché i retori del Rinascimento ebbero questa funzione storica, di accelerare il processo di svolgimento, di chiarimento, e di dissoluzione di quella poetica, greca e poi romanza, accentuandone e perciò stesso risolvendone l'elemento naturalistico, con tanta urgenza di meditazioni e di di-

scussioni, quale si poteva avere solo nel Cinquecento. E nella stessa seconda metà del secolo non c'era il decadimento della forza creativa, perché il problema artistico, o poetico, sotto le apparenze più diverse, e anche più remote dalla poesia, costituiva il problema centrale o iniziale da cui si irradiavano tutti gli altri problemi della vita spirituale di quella civiltà. E quei retori, come per il principio della verisimiglianza, ebbero una coerenza sistematica d'interpretazione anche per tutte le altre leggi che erano implicite nel pensiero aristotelico. Dall'antinomia fondamentale della mimesi scaturivano difatti altre antinomie. Aristotele distingueva i generi letterari ora per la forma (nei modi), e c'era la forma narrativa o la forma drammatica, ora per il contenuto, e c'erano i generi letterari che rappresentavano o uomini migliori di noi, o come noi, o peggiori di noi. Considerava poi, ancora, i generi letterari per un momento come *formazioni storiche*, per un altro momento come *categorie fisse e definitive*, e la sua poetica oscillava tra i termini di una poetica storica e i termini di una poetica normativa, tra la descrittiva e la regolistica. Riconosceva che la distinzione tra prosa e poesia non si può fare in base al metro o alla forma prosastica, ma solo in base alla mimesi (come *forma attiva*), e dirà genialmente che Empedocle è fisiologo, anche se scrive in versi, e che Sofrone e Senarco sono poeti, anche se i loro mimi sono scritti in prosa. Ma poi continuerà a parlare del verso come caratteristica della poesia, e abbozzerà una prima distinzione dei generi letterari, in base ai tre elementi tecnici del ritmo, della melodia e del verso.

C'era sempre dunque una perpetua fluttuazione nel pensiero aristotelico tra una poetica della forma a una poetica del contenuto: fluttuazione assai suggestiva, e propria di tutte le filosofie feconde di svolgimento, ciò che spiega l'intenso lavoro interpretativo dei retori del Rinascimento, sempre nel senso del contenuto, e ciò che spiegherebbe (ma non legittimerebbe, per superata necessità storica) certi tentativi di interpretazione idealistica di alcuni spunti aristotelici, eseguiti brillantemente, ma non persuasivamente, da parte di studiosi moderni. Infine Aristotele riconosceva una virtù conoscitiva alla mimesi, ciò che potrebbe far pensare, in accordo con altri motivi, a un suo presentimento del principio dell'autonomia dell'arte (e anche questo è un delirio di noi interpreti moderni); ma la conoscenza di cui parlava Aristotele non annulla il conosciuto, il fatto, l'esistente, e però la verità è fuori di lei, e a quella l'arte deve servire. Perché anche qui non c'è via di mezzo: o l'arte-parvenza di Platone, che è assoluta menzogna e ignoranza, o l'arte-realtà assoluta di noi moderni, che è anche perciò sapienza assoluta e autonoma. E allora i retori del Rinascimento, per impellente logica speculativa e non per pedanteria e semplice furberia politica (come vorrebbe il Toffanin), piantano radicalmente la veduta pedagogica nel cuore della *Poetica* aristotelica: poiché l'arte non può avere il fine conoscitivo in sé, risolva quel fine fuori di sé. E furono anche questa volta conseguenti, e leali servitori della filosofia.

* * *

Ma a noi è utile e opportuna questa ripresa di osservazioni critiche maturate nella nostra giovinezza,¹ per concludere che tutto il lavoro degli scrittori di « poetiche » nel Cinquecento collaborava allo spirito e al gusto della « tragedia », diffuso nell'atmosfera. Quanto alla nascita della tragedia nel secondo Cinquecento e nel Seicento, noi siamo d'avviso che la tragedia nasce tutte le volte che c'è nella civiltà una profonda crisi etico-politica e religiosa. Abbiamo tanto insistito sull'ateismo e sullo scetticismo degli italiani del Rinascimento, in fatto di religione (il Machiavelli diceva che noi eravamo tutti ormai « senza religione e cattivi »); eppure non possiamo negare che, in forme più disciplinate la tragedia è immanente sempre alla storia della civiltà del secondo Cinquecento italiano e anche nello stesso primo Cinquecento, se non altro per la *Mandragola*, tragedia sotto la maschera di un po' divagante commedia. E si badi che noi non vogliamo riferirci agli orribili delitti che si commisero in quel secolo, ma vogliamo piuttosto riferirci alla crisi religiosa e politica che si venne sviluppando con la rivoluzione del Rinascimento. Crisi religiosa chiarissima c'era in Francia, crisi religiosa sconvolgente c'era in Inghilterra, crisi religiosa c'era soprattutto in Germania. Ma se anche in Italia non attecchì la riforma protestante, ci fu pure un bulicame di passioni religiose, che sboccarono poi felicemente o nella tragedia, che volere o non volere noi troviamo nella *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, o nella tragedia vera e propria di Federico Della Valle e di Carlo Dottori. Ripetiamo: non sono gli avvenimenti luttuosi, i sublimi e orripilanti delitti, che determinano il nascere della tragedia in senso poetico o teatrale, ma sono le profonde crisi spirituali, che portano a cotesti sentimenti di interiore dissidenza, e a cotesto genere letterario della tragedia. Lo stesso Vittorio Alfieri rispondeva alla crisi religiosa che si era determinata nel secolo XVIII, in quella violenta e sottile sovversione dei vecchi valori attraverso la critica corrosiva dell'illuminismo. L'Alfieri si agitò per il suo teatro tragico, soltanto perché soffriva in sé stesso la tragedia, che si era determinata nel mondo europeo, in accordo con la sensibilità dei protagonisti dello *Sturm und Drang*.

Orbene, sul finire del Cinquecento, e per i primi trenta o quaranta anni del Seicento, in Italia si ebbe un fenomeno analogo. Già nel secondo Cinquecento noi abbiamo il famoso « teatro orroroso », e autore principale è Giambattista Giraldi ferrarese, e vissuto a cavaliere, come dicevano gli accademici dell'ultimo Ottocento, della metà del secolo. L'*Orbecche* è la prima e più famosa delle sue nove tragedie, e fu recitata nel 1541 in casa dell'autore, al cospetto del Duca di Ferrara, con apparecchio scenico sontuoso.

¹ Cfr. *Problemi di metodo critico, La critica letteraria italiana e la Poetica di Aristotele nel Rinascimento* (1926), 2ª ed., Laterza, Bari, 1950.

L'*Orbecche* ebbe uno strepitoso successo: è una tragedia nella quale si sente l'influenza di Seneca, autore fra l'altro del *Tieste*: e un po' tutti si rifecero ad Aristotele, giustificandone gli eccessi, per la *catarsi delle passioni*: secondo i retori del Cinquecento infatti la tragedia doveva avere un effetto catartico, purificatore, intendendo la «catarsi» come distruzione o come correzione delle passioni, o ancora come trasformazione di esse in disposizioni virtuose. La tragedia purificherebbe in noi le passioni del terrore e della pietà, temperando questi sentimenti con la frequente commozione; la tragedia ci purificherebbe di tutte le passioni, poiché il sentimento pauroso e il sentimento pietoso della vita riassumono in sé tutte le passioni umane, l'uno tutte le passioni egoistiche, l'altro le passioni generose; la tragedia con i suoi orrori e i suoi casi miserevoli, ci renderebbe insensibili, abituandoci a questo genere di spettacoli, così come il soldato diventa insensibile davanti alla morte, vedendo continue stragi intorno a sé. La tragedia, inoltre eccitando in noi il sentimento del terrore e della pietà, verrebbe a nobilitare questi sentimenti, trasformandoli in un sentimento d'amore per la famiglia umana, in una compassione universale, che sarebbe come dividerci con gli altri i mali nostri.

Queste le interpretazioni più correnti nel Cinquecento. Però l'*Orbecche* andava incontro a questa esigenza moralistica del secolo: da ciò la sua clamorosa fortuna. Perché si abbia un'idea del contenuto di questa tragedia, diremo che Orbecche, una donna, ha sposato occultamente un giovane armeno, Oronte, e ne ha avuto due bambini; ma il ferocissimo re padre, Sulumone, avrebbe voluto darle per marito Selino, re dei Parti, e, disobbedito, truccida insieme col povero Oronte i due figliuolini, e il capo e le mani di Oronte e i corpi dei fanciulli li pone in tre vassoi d'argento. Questi vassoi per suo comando sono recati dinanzi agli spettatori, mentre due bestiali ministri glorificano l'infamia commessa; il re li fa presentare coperti alla figlia Orbecche, come dono nuziale che ancora le deve. Tolto il drappo, al nefando spettacolo ella prorompe in lamenti, mentre l'assassino ghigna ed esulta. Ma per poco: ché Orbecche, smarrito il senno, si avventa su di lui e coi coltelli rossi del sangue delle vittime trafigge il padre, ed a sua volta gli mozza il capo e le mani. Sulla scena infine si uccide la stessa Orbecche: quindi l'ecatombe è piena. Non bisogna meravigliarsi di queste stragi universali, che avvenivano sulla scena, perché il grandissimo Shakespeare nell'*Amleto* doveva far morire tutti i personaggi, uno dopo l'altro, sulla scena. Si può dire che veramente quella fosse una specie di tragedia apocalittica, un giudizio universale, dove tutti morivano.

* * *

Ripeto: non sono ovviamente i fatti di sangue che creano una tragedia, perché questo può avvenire soltanto nella cronaca della vita (le morti sono degli *a c c i d e n t i*, avrebbe detto don Ferrante, e la *s o s t a n z a* del ge-

nere tragico è un'altra); ma la tragedia poetica o comunque letteraria nasce sempre da una crisi di coscienza, da un dissidio di civiltà. Ci soccorre un'osservazione del Croce a proposito dell'Argante e del Solimano della *Gerusalemme liberata*:

Misterioso il mondo tutto, il mondo degli uomini, che, « sé stesso strugge e pasce. E nelle guerre sue muore e rinasce »; e come tragedia lo sente l'ardente, l'impetuoso, il generoso Solimano, che cede al fato, senza opporre resistenza, simile a colui che nel sogno non sa sciogliere i piedi e le mani e la lingua; e, come tragedia, il fanatico e fiero Argante, quando si volge pensoso a guardare l'antica città, regina di Giudea, che cade vinta, invano da lui difesa.

E il Croce aggiunge ancora:

Contro le vecchie lamentele, che nel Cinquecento mancasse o assai debole si dimostrasse in Italia la tragedia, e le vane sottigliezze d'indagine sulle cause di questa deficienza, ... *debbo* additare la poesia e l'arte tragica di allora, e in primo luogo quella della *Gerusalemme Liberata*. Se tragicità è l'impeto e la gioia vitale che a un tratto si rovesciano nel dolore e nella morte, e vi si nobilitano, si purificano o si redimono, tragedia deve dirsi il creatore di quell'Argante, che si avvia all'estrema sua prova, avvolgendo di tristezza con lo sguardo pensoso la città da lui indarno difesa, ruinante irrimediabilmente; di Solimano, che nel caldo della battaglia, a un tratto, vedendo abbattere dalla mano sicura di Rinaldo un suo compagno, si arresta, si turba, e colto da irresolutezza, non combatte, non cerca scampo, e si lascia ammazzare, incurante, cedendo silenzioso al fato.

Perché il lettore si renda conto *de visu* di questa poesia tragica del Tasso, citeremo alcune battute della *Gerusalemme*, e dal nostro commento: ² « Solimano, che ha combattuto sempre, spronato solo dalla sua brama di vendetta, muore per mano di Rinaldo, che così vuol vendicare l'uccisione di Svenno. Ma egli è il grande vinto, che cade senza un gemito, estremo campione dell'eroismo disperato:

Quasi novello Anteo cadde e risorse,
più fero ognora, alfin calcò la terra
per giacer sempre.... (ott. 108, c. XX)

E prima all'ottava 107 il Tasso aveva scritto quest'altri versi:

Non fugge i colpi, e gemito non spande,
né atto fa, se non se altero e grande.

E di Argante invece, al canto XIX, bisogna dire che muore non come un vinto, ma come un vincitore, e noi sentiamo che l'ammirazione del Tasso è

² Ediz. Principato, 2^a, 1954.

tutta per questo titano, il quale non cade per il valore di Tancredi, ma per una sorda fatalità:

Tu dal tuo peso tratto, in giù col mento
n'andasti Argante, e non potesti aiutare:
per te cadesti, avventuroso in tanto,
che altri non ha di tua caduta il vanto.

Come i grandi eroi della leggenda, come un Capaneo e un Turno,

Moriva Argante, e tal moria qual visse;
minacciava morendo, e non languia.
Superbi, formidabili e feroci
gli ultimi moti fur, l'ultime voci.

La tragedia qui è chiarissima nella presentazione di questi due personaggi; ed è significativo che il Croce, che ha combattuto i generi letterari, sappia ricostituire i generi letterari, al momento opportuno, non più nella maniera dommatica degli aristotelici, ma dal seno intimo della poesia e nella loro formazione storica. Ed ebbe torto il Gentile (più sistematico e, al dire dei tecnici, più rigoroso filosofo che non fosse il napoletano, ma deficiente di una adeguata esperienza storica in proposito) ad accusare il suo amico-nemico di contraddizione, nella *Filosofia dell'arte*. Poiché per il Croce la condanna dei generi letterari di tradizione aristotelica non ha mai escluso la validità del genere letterario come *f o r m a z i o n e s t o r i c a*, e valgano come testimonianza gli incitamenti fatti al Serra e dopo molto lasso di tempo al Russo, perché scrivessero una retorica dei nuovi generi letterari *in fieri*; e valga ancora il plauso vivissimo che egli fece al Russo per i suoi *Narratori* del '22-'23, dove questo crociano allora di stretta osservanza non esitava a storicizzare la letteratura narrativa venuta dopo il Manzoni e il Verga per tutto l'Ottocento e i primi due decenni del nostro secolo, come se si trattasse di tutto un genere letterario a parte dalla corrente della poesia più estrinsecamente lirica del secolo carducciano-d'annunzio-pascoliano.

Ma per ritornare al discorso sulla « tragedia », a tutti è visibile la linea della letteratura del nostro Ottocento, dominata sempre da questo mito del tragico: tragedia dell'*Adelchi*, tragedia dei *Promessi sposi*, sia pure divertita a un più trepido fine, tragedia dei *Canti* leopardiani, tragedia dei *Malavoglia* e di *Mastro don Gesualdo*, tragedia dei mimi fantastici e pietosi del Di Giacomo, l'altra stessa del D'Annunzio superuomo, anche se esaltata nel cielo estetico dei sensi e delle parole preziose e carnali della *Figlia di Iorio* e della *Francesca da Rimini*, e quella del Pascoli, dominato dall'ossessionante mistero cosmico. Nel secolo ventesimo, quando le contraddizioni si saranno approfondite dell'altro, apparirà alla ribalta Luigi Pirandello, che, poeta della pazzia latente in tutto il mondo contemporaneo, e dei soliloqui dell'individuo, sempre diverso da se stesso e dagli altri (*Uno, nessuno e centomila*), si fece caposcuola senza saperlo non d'un dolce, ma di un aspro e discorde

stilnovo, presto diventato lo stile europeo e continentale, che ancora oggi ci strazia, ci seduce e ci opprime. E il profondo divario politico e la perplessità morale dei cittadini dei due mondi dell'Oriente e dell'Occidente, tingerà forse ancora più di sanguigno le fantasie della letteratura dell'avvenire, come avvenne per le guerre di religione del Seicento.

Al lettore che può sbalordirsi per queste nostre rapide osservazioni, ricorderemo che il Croce, pensatore saggio e quasi sempre cauto per eccellenza, ribatteva a chi gli osservava che nella storia della civiltà seicentesca egli metteva troppo l'accento sugli elementi migliori, sugli spunti di vita nuova (sicché il suo Seicento poteva apparire il Settecento, e magari l'Ottocento) con queste parole:

Gli elementi migliori aprono sempre l'avvenire, e nella storia di un'età necessariamente si dà rilievo a quel che, nato vigoroso, vivrà e si svolgerà nelle età successive, e che tutt'ora vive nel nostro paese, sia pure con dialettiche inversioni ed elevazioni. Ma non più che in questo significato, in questi limiti, è lecito il ritrovare in un'età l'età seguente (ossia in quanto, come diceva il Leibniz, oggi ogni presente è *chargé du passé, gros de l'avenir*): che in ogni altro si cadrebbe nell'arbitrio del soggettivismo *sensu deteriori*.

Incoraggiato dall'esempio di tanto maestro, nel preludere alla storia del teatro seicentesco, non mi sia fallo se a questo principio « io posi amanza »; se poi la mia rapida scorsa nei secoli successivi è dovuta all'arbitrio d'un soggettivismo *sensu deteriori*, giudichi il lettore, e se me ne farò consapevole, chinerò, come penitente, il capo.³

LUIGI RUSSO

³ Per il Giraldi e l'*Orbecche* ci piace rimandare a CAMILLO GUERRIERI CROCETTI, *G. B. Giraldi ed il pensiero critico del sec. XVI*, Genova, 1932. Particolarmente interessante quello che il Guerrieri Crocetti scrive nel capitolo VII, « Le teorie sulla tragedia », e nell'VIII, « Le tragedie del Giraldi. Motivi vecchi e motivi nuovi ».

LA CRITICA LETTERARIA DI HENRY JAMES *

La stessa mole dell'opera narrativa di Henry James — attestata dai diciotto volumi dell'Edizione di New York del 1907-9, che, peraltro, raccoglie solo gli scritti « accettati » dall'autore e non l'intera sua produzione — sembrerebbe escludere la possibilità che lo scrittore avesse modo, e tempo, di dedicarsi proficuamente a un'altra attività, sia pur letteraria anch'essa; e tanto più dato il carattere della sua arte, così preziosa e attenta, frutto di infinita fatica, e meditazione, ed elaborazione stilistica e concettuale. Tuttavia, accanto a un James narratore operò anche un James critico: un James anzi che comincia a far critica nel 1864, e cioè l'anno medesimo in cui fa le sue prime prove narrative, e che tale vocazione non abbandona in nessun momento della sua lunga carriera. E certo basta, a dimostrare la sua fedeltà a quella che egli stesso definisce « una delle più difficili, delle più delicate tra le arti », un *corpus* che comprende i cinque volumi di critica pubblicati in vita: *Hawthorne* (1879), *French Poets and Novelists* (1888), *Partial Portraits* (1888), *Essays in London and Elsewhere* (1893), *Notes on Novelists* (1894), nonché le recensioni e gli scritti occasionali raccolti da lui in *Views and Reviews* (1908) e, dopo la sua morte, pubblicati in *Notes and Reviews* (1921), *The Future of the Novel* (1956), *American Essays* (1956) e *Literary Essays and Reviews* (1957). Un *corpus*, poi, che se è ragguardevole per quantità (e ad esso si dovrebbero aggiungere gli scritti intorno al teatro e alle arti figurative, rispettivamente raccolti, ora, in *The Scenic Art*, 1948. e *The Painter's Eye*, 1956), e per l'ampiezza di conoscenze e di interessi che rivela (gli autori trattati vanno da Baudelaire a Matilde Serao, da Sainte-Beuve a George Eliot, da D'Annunzio a Balzac, da Flaubert a Trollope, per non nominarne che alcuni), ancor più lo è per qualità.

Così autorevolmente, invero, l'opera critica di James s'impone all'attenzione, specie alla luce degli studi più recenti, che il famoso giudizio di T. S. Eliot (in un saggio su James che può trovarsi in *The Question of Henry James*, 1947, un'antologia di saggi critici curata da F. W. Dupee), per cui James, pur dotato di grandi doti, sia narrative sia intellettuali (« egli era l'uomo più intelligente della sua generazione », scrive Eliot), tuttavia « non era un critico letterario », non può non apparire intrinsecamente errato, anche se occorrerà sottolinearne la funzione positiva avuta, al pari di altri suoi giudizi iconoclasti, come quello su Milton, nello stimolare le ricerche e

* Il presente scritto è l'Introduzione ad una scelta di saggi critici di Henry James di prossima pubblicazione presso l'Editore Lerici di Milano.

gli studi tesi, appunto, a confutarlo. Un esame attento conduce infatti alla conclusione opposta: a quella, per esempio, cui perviene Morris Roberts, autore dell'unico libro fin qui dedicato al James critico, *Henry James's Criticism*, 1929, e della prefazione all'antologia *The Art of Fiction*, 1948, e che, mentre pone in rilievo le qualità critiche di James, anche ne indica la capacità di addentrarsi «più profondamente di ogni altro critico nella filosofia dell'arte». O Leon Edel, uno dei maggiori studiosi jamesiani, che ripetutamente, in vari saggi, come quelli anteposti alle raccolte già menzionate, *The Future of the Novel* e *American Essays*, difende James dall'accusa di Eliot. O C. A. Brown, che, in *The Achievement of American Criticism*, 1954, colloca James nel cuore stesso della tradizione critica americana, e non solo americana, osservando che «la critica di Henry James ha contribuito più di ogni altra a portare la narrativa sul piano dell'arte e a dotare la stessa critica di più fini principî di forma, di gusto e di metodo». O, infine, René Wellek, che, in un saggio sul James critico pubblicato separatamente ma che verrà incluso nella sua grande *History of Modern Criticism*, lo definisce «di gran lunga il miglior critico americano dell'Ottocento».

Non solo, dunque, dobbiamo affermare fin d'ora, James è un critico letterario, ma è altresì critico tra i più acuti, penetranti e rigorosi che sia dato d'incontrare. Quella lucidità che egli ebbe, come forse nessun altro mai, nei confronti del proprio lavoro — e se non bastasse, come basta, l'opera narrativa, che è prova evidente d'una «consapevolezza» che era per James norma non meramente artistica ma anche spirituale, si leggano i *Notebooks* (pubblicati nel 1947, in maniera esemplare, da F. O Matthiessen e K. B. Murdock) o le memorabili prefazioni ai romanzi scritte per l'Edizione di New York (raccolte in volume col titolo significativo di *The Art of the Novel*, 1947, da R. P. Blackmur e pubblicate in Italia, nella traduzione di chi scrive, col titolo *Le Prefazioni*, 1956) — tale lucidità, dico, appare ovviamente preziosa quando lo scrittore esamina il lavoro altrui. Dotato, fin dal principio della sua attività, d'una coscienza letteraria acutissima; ricco, poi, d'una sempre più vasta esperienza di narratore; padrone di ciascuno dei «segreti di bottega» dell'artista, come li chiama nel saggio su Flaubert; sembra davvero che per James le opere verso le quali rivolge la sua «lanterna critica» non abbiano misteri. Se in ogni opera letteraria c'è, come ci dice un suo celebre e suggestivo racconto, una «figura nel tappeto» che solo l'autore conosce e che il critico disperatamente si sforza di individuare, certo il James critico è più di ogni altro in grado di sfiorare, se non afferrare, l'appassionante chimera. Non solo, ma se si aggiunge che a questa speciale, diretta conoscenza dei problemi tecnici, dei procedimenti, delle «intenzioni» dell'artista, si accompagna in lui, da un lato quel sincero amore e calore che è pur sempre condizione necessaria d'ogni critica vitale, e dall'altro un concetto dell'arte che è tra i più coerenti e veritieri dell'età moderna, sarà chiaro che James si propone al nostro giudizio financo come un modello, un esempio raro e illuminante.

Non si vuol dire, con questo, che la critica di James non sia talvolta, o anche spesso, discutibile, che le sue osservazioni siano tutte impeccabili, che il James critico, infine, non palesi limitazioni. Queste ci sono, e numerose, e se alcune di esse son dovute al clima del tempo, o alle condizioni, assai precarie, della critica americana dell'Ottocento (condizioni che lo stesso James più volte denuncia con asprezza), altre son dovute allo scrittore medesimo. E anzitutto, la definizione di James come critico letterario dovrebbe essere intesa nel senso, più restrittivo, di critico dell'arte narrativa. Come questa è la forma esemplare dell'arte jamesiana (e quando da essa si discostò, durante gli «anni teatrali», dal 1890 al 1895, ne seguì il fallimento), essa è anche quella in cui il suo talento critico più acutamente e «naturalmente» (lo afferma egli stesso) si esercita. «La grande arte e la grande forma», la chiama in una famosa lettera a un gruppo di aspiranti scrittori: e tranne che negli «anni teatrali», quando giungerà a parlare della «pallida narrativa», tutti i suoi scritti critici, dai saggi alle recensioni alle Prefazioni, continuamente esaltano l'«arte del romanzo». «Di tutte le rappresentazioni il romanzo è la più elastica e quella che accoglie di più.... Il romanzo può, semplicemente, fare tutto, e questa è la sua forza e la sua vita. La sua elasticità, la sua plasticità sono infinite», leggiamo nel saggio che dà il titolo a *The Future of the Novel*; e le Prefazioni sono un autentico monumento alla «magnificenza» di tale «prodigiosa» forma, «la forma più umana dell'arte», come dice altrove, la «più libera», la «più illimitata», come si legge nel saggio memorabile *The Art of Fiction*. Ma tanto è vivo l'interesse dello scrittore per la «grande forma», tanto scarso esso appare nei confronti della poesia. Di fronte a questa, in verità, James sembra reagire faticosamente; sembra rivelare un'autentica sordità. Lo notava, tra gli altri, Percy Lubbock, nell'assai bella introduzione alle *Letters*, 1920: «L'orecchio puramente lirico par essere stato stranamente sigillato, in lui»; parimenti, Leon Edel, introducendo gli *American Essays*, rilevava in lui la mancanza, abbastanza «sorprendente», d'un «acuto apprezzamento della poesia». Ma si guardino, del resto, gli scritti critici: la poesia, i poeti, vi hanno luogo decisamente marginale. E quando, per esempio, James si occupa, come fa spesso, della situazione letteraria contemporanea, è quasi implicito che tratterà del romanzo. Così, sarà il «futuro del romanzo», non certo quello della poesia, a interessarlo; sarà il «nuovo romanzo» a suggerirgli le felicissime osservazioni che il lettore potrà trovare nell'omonimo saggio; e «il problema delle occasioni», secondo il titolo d'un suo celebre scritto, riguarderà le occasioni del romanzo americano — non quelle della poesia — e ciò malgrado l'indubbio interesse che la poesia americana presentava, in quel momento di fervore e di rinascita. Il fatto che James fosse un romanziere certo giustifica in parte tale atteggiamento. D'altro canto, troppo cosciente egli era delle proprie possibilità e disposizioni per non constatare che, sul terreno della poesia, i suoi perfetti strumenti potevano finire con l'incepparsi. Perché questa è, in genere, la sorte di James nei pochi

scritti dedicati alla poesia. Si pensi, così, alla tristemente famosa recensione a Whitman, del 1865, che è sì una delle sue prime, ma che resta tuttavia assai indicativa. Eccone il principio: «È stato un compito malinconico quello di leggere questo libro [*Drum-Taps*]; e ancor più malinconico è quello di scriverne». E l'intera recensione si muove secondo queste linee; James non s'avvede in alcun modo della sostanziale diversità tra Whitman e i poeti «americanisti», e non esita, quindi, ad affiancare l'autore di una grande lirica come «*When Lilacs Last in the Dooryard Bloomed*» alle «centinaia di altri buoni patrioti» per cui l'ispirazione poetica consiste «in un certo ammontare di violenta simpatia per le grandi imprese e sofferenze dei nostri soldati, e di ammirazione per le nostre energie nazionali», e in «una buona padronanza del linguaggio pittoresco». «Le lettere maiuscole», leggiamo più avanti, «sono le sole indicazioni di poesia nell'opera di Walt Whitman.... Questo volume è un'offesa contro l'arte.... Vi cerchiamo invano delle idee; vi troviamo soltanto volgari imitazioni di idee.... L'arte, la misura, la grazia, il buon senso, vi sono scherniti ad ogni pagina». È vero che di queste parole lo scrittore chiederà venia, sia in una lettera a un amico (dove le attribuirà alla «grossolana impudenza della gioventù») sia recensendo il *Calamus*, quando, sia pur con qualche riserva, ammette l'originalità e anche la qualità poetica di *Leaves of Grass*, sia scorrendo di un'altra raccolta di prose, *Wound Dresser* (anche qui però accenna alla «verbosità» e al «barbarismo» del poeta); ma non è privo di significato il fatto che solo in questa recensione di poesia lo scrittore si abbandoni all'«impudenza» giovanile, e che, al contrario, gli scritti sul romanzo dimostrino fin dal principio una ben diversa solidità e percezione. Giustamente, così, Leon Edel, nel primo eccellente volume, *The Untried Years*, 1953, della sua biografia di James, afferma che la prima recensione dello scrittore, che tratta di problemi del romanzo, è «chiaramente giovanile eppure singolarmente matura», e osserva che James sembra già, «alle soglie della sua carriera, affidare consapevolmente alle stampe una teoria del romanzo che doveva elaborare e praticare nel mezzo secolo successivo». Siffatta «teoria», appunto, manca negli scritti sulla poesia: e forse per questo essi rimangono, nel migliore dei casi, impressionistici, mentre assai spesso, come si diceva, cadono in veri e propri errori. Si legga un altro saggio, e cioè quello dedicato a James Russell Lowell. Qui James commette l'errore opposto a quello commesso nel caso di Whitman: un poeta modesto, seppure elegante e civile, come Lowell viene definito «fratello minore di Bacone e di Milton», e anche «serio come Wordsworth e di lui molto più compatto»; se talvolta James fa delle riserve, se riconosce la «letterarietà» di una parte della produzione lowelliana, non esita, in altri luoghi, a parlare di «grande poesia»; la «*Harvard Commemoration Ode*» è definita, con notevole esagerazione, «splendida» e le pur piacevoli e interessanti, ma francamente minori, *Biglow Papers*, «una rara opera d'arte». Il fraintendimento è davvero grave. E se esso è determinato da sordità alla poesia, anche vi contribuisce un'altra limitazione del

James critico. V'è da chiedersi, infatti, se questo eccessivo apprezzamento di Lowell non derivi anche da altre ragioni che non quelle strettamente letterarie. E non mi riferisco alla personale amicizia tra i due, ch  James non   uomo che, di fronte all'arte, rinunci per amicizia ai propri convincimenti (si leggano, a tal proposito, le lettere), bens  all'influenza che, sul giudizio jamesiano, pu  avere esercitato la posizione sociale di Lowell, la sua dignit , il suo decoro, il suo « stile ». « Egli port  lo stile, lo stile della letteratura », scrive James, « in regioni in cui siamo raramente indotti a cercarlo: nella politica.... nella diplomazia, in pranzi ufficiali e gravi anniversari, in lettere e note e telegrammi.... nella conversazione ». E qual era, lo « stile » di Lowell, se non quello stesso di James, che caratterizza appunto ogni suo gesto, sia letterario sia pratico, le opere come le « lettere e note e telegrammi » o la conversazione? In Lowell, in realt , James riconosce buona parte di se stesso, delle proprie abitudini e disposizioni, non solo, ma anche l'essenza e forse la sublimazione delle migliori qualit  della * lite* borghese cui entrambi appartenevano. Nessuno ha, come il James narratore, rappresentato con maggior precisione questa * lite*, scavato nella sua coscienza, indagato nei suoi vizi e insieme nelle sue virt ; ad essa appartengono tutti i suoi migliori personaggi, le sue « coscienze sottili », come le chiama Conrad, tanto pi  « sottili » quanto pi  stretto   il loro legame con quella; e la grandezza di James sta proprio nella straordinaria conoscenza che egli aveva di quelli che Salvatore Rosati, nel finissimo capitolo jamesiano della sua *Storia della Letteratura Americana*, 1956, definisce « i labirinti psicologici caratteristici degli individui appartenenti alla classe colta »: tale conoscenza, infatti, gli rende possibile rappresentare ogni interiore sfumatura di quegli « individui » e costruire, perci , un mondo poetico che trova nella sua stessa verit  e fedelt  il sostegno che lo eleva dal terreno del « caso speciale » all'ampia zona dell'universalmente umano. Ma se, nell'opera narrativa, l'identificazione di James con la propria classe sociale si risolve in conoscenza e quindi in poesia, nell'opera critica essa pu  diventare e spesso diventa un ostacolo o almeno una limitazione. Cos , tornando agli esempi fatti, come non sembra azzardato attribuire ad essa il troppo favorevole giudizio su Lowell, appare probabile che essa abbia agito su quello negativo formulato su Whitman. E certo pochi scrittori potrebbero essere pi  di Whitman lontani dall'ideale umano e sociale di James; Whitman   troppo « proletario », troppo « democratico », troppo privo di « stile » per un uomo come James, che, osserva Ford Madox Ford (cfr. *The Question*, ecc., *cit.*), giunse a nutrire forte antipatia per Flaubert, oltre che per una discussione su M rim e (ne parla lo stesso Flaubert nella *Corrispondenza*), anche perch  l'autore di *Madame Bovary* « gli aveva aperto la porta di casa in vestaglia ». L'opera, e la vita, di Walt Whitman sono tante pietre scagliate contro le convenzioni della societ  vittoriana, e in questa, come nella sua, accentuata, versione americana, che   poi la *genteel tradition*, anche James ritrova molte delle sue matrici. Ci  si avverte, nel suo primo periodo, in misura particolare: pro-

prio la critica consente di seguire il graduale passaggio di James da un moralismo persino intransigente a un atteggiamento critico che, pur sempre alimentandosi di motivi morali (né poteva essere diversamente, ch  la vita morale   al centro degli interessi di James), sapr , anche attraverso l'esempio di Sainte-Beuve, « maestro e autore » del James critico, pervenire a una pi  oggettiva e disinteressata visione del fatto estetico. E tuttavia, anche nel James pi  maturo,   dato talvolta di notare il richiamo di quelle convenzioni « borghesi » che egli per un altro verso, e cio  poeticamente,   il primo a denunciare, a superare e a distruggere. Richiamo che si manifesta con pi  evidenza, appunto, quando James percorre la strada cos  poco congeniale della poesia : e si pensi, oltre che agli scritti su Whitman e Lowell, a quello su Baudelaire, di cui James non esita a condannare « i sentimenti viziosi », poco pi  che questi scorgendo nella sua opera e prendendo posto, cos , tra i meno perspicui e felici, e, purtroppo, tra i pi  ovvii critici dell'arte baudelaireana. Ma anche sul terreno della critica al romanzo, alla « grande forma », tale atteggiamento non manca di trovare espressione : e ci , com'era da aspettarsi, soprattutto di fronte al problema del sesso, a quello che James, con tipica ironia ma anche tipico riserbo, definisce « il grande rapporto tra uomini e donne, il costante rinnovamento del mondo ». Ora, c'  indubbiamente molto di vero nella difesa che, a tal proposito, fa di James Leon Edel introducendo i saggi raccolti in *The Future of the Novel* : « Si   creata la peculiare leggenda che Henry James non si curasse del sesso.... Ma se James fosse cos  pudibondo com'  stato rappresentato, in che modo spiegheremo.... *The Ambassadors*, *The Wings of the Dove* e *The Golden Bowl*, che non sono altro che romanzi sul sesso? ». Pur riconoscendo la fondatezza di tale asserzione, a me sembra, tuttavia, che la posizione di James sia, in questo caso, abbastanza contraddittoria. Mentre non   dubbio che, razionalmente, egli si muova secondo le linee di una franca accettazione, e inclusione nel romanzo, di siffatti problemi, pare altrettanto certo che l'educazione ricevuta, l'ambiente in cui crebbe, l'influenza puritana unita a quella del vittorianesimo, lo spingano, almeno inconsciamente, verso una certa *pruderie*, una certa, fin eccessiva, cautela. Cosicch , mentre troviamo con somma frequenza, nelle sue pagine critiche, la denuncia e la protesta contro le convenzioni che minacciano la vita del romanzo ; mentre tale denuncia e protesta   implicita nella costante, e appassionata, affermazione della libert  necessaria al romanzo per la sua stessa natura ; mentre, nel saggio gi  ricordato sul « futuro del romanzo », possiamo imbatterci in un memorabile brano come quello in cui lo scrittore deplora l'« immensa omissione » che ha avuto luogo nella narrativa di lingua inglese ; contemporaneamente, tuttavia, troviamo pi  d'un passo indicativo della persistenza, in James, di una remora convenzionale che fuorvia il suo giudizio : si legga, ad esempio, ci  che scrive su Zola in una recensione a *Nana*, l  dove si parla di « mostruosa sporcizia », di libro « indecente », « illeggibile », e si afferma che nessun artista   stato mai tanto « sporco » come Zola. Oppure si legga il

saggio su Maupassant, che, accanto a giudizi esemplari, a osservazioni acutissime, contiene inesattezze critiche e riserve chiaramente determinate dagli argomenti trattati dallo scrittore, da quello che James definisce un interesse « esclusivo » per la vita dei sensi. Né mancano, per la verità, ulteriori prove di questo dualismo jamesiano. Le stesse opere narrative, del resto, mi paiono dimostrarlo con sufficiente chiarezza: se l'allusività di linguaggio con cui, anche negli ultimi, grandi romanzi, James tratta dei problemi sessuali, può essere in parte attribuita, come osserva Edel, alla materiale necessità di evitare la censura (James, com'è noto, pubblicò gran parte dei suoi scritti su riviste), sembra eccessivo far risalire interamente a tale necessità quella che è, in ultima analisi, compiuta espressione stilistica, e perciò intimamente fedele alla natura dello scrittore (il quale, d'altra parte, come indicano parecchie lettere, sapeva mantenersi ben fermo di fronte alle richieste degli editori e direttori di periodici).

Questi, forse, i punti più deboli della critica jamesiana, che, peraltro, non bastano a toglierle fascino, interesse e infine validità, e tanto più, poi, in quanto le debolezze del critico, nascendo, come s'è visto, dalle disposizioni dello scrittore, servono anche ad indicare quanto strettamente la critica sia legata all'attività narrativa di James, e come in essa lo scrittore riversi la totalità della propria esperienza.

Tutto James, l'uomo e lo scrittore, è infatti presente nella critica: e ciò può vedersi nella forma stessa che, quasi generalmente, essa assume, nel cammino che segue per giungere alla definizione dell'opera d'arte e all'atto del giudizio. « Era un critico che non affrontava idee ma esseri umani », scrive T. S. Eliot nel saggio già ricordato (e più oltre dirà la frase famosa: « Aveva una mente così fine che nessuna idea riusciva a violarla »). Intesa come l'intende Eliot, e cioè come limitazione, l'osservazione va respinta; essa è utile, però, se la accogliamo come indice dell'interesse nutrito da James, oltre che per le opere trattate, per gli scrittori che le scrissero. Allo stesso modo in cui, nelle Prefazioni, i racconti e romanzi che ne sono oggetto non vivono mai soltanto in astratto ma sempre son riportati al concreto sfondo, alla precisa realtà in cui il loro « germe » è stato colto e poi sviluppato: Parigi, Venezia, una stanza, una conversazione, un paesaggio, un'ora; così la pur tecnicissima, sottile e intellettuale analisi cui James sottopone le opere che ha in esame, è tutta appoggiata anch'essa a una realtà concreta e riconoscibile, « rintracciabile », com'egli direbbe. Si vedano le pagine su Turghenieff, così calde e affettuose e delicate, e tanto più perché lo scrittore russo fu tra le persone che James ebbe più care (« il più delizioso e amabile degli uomini », lo definisce nei *Notebooks*); si veda con quanta cura, e trepidazione, il critico, o, ancor meglio, lo scrittore, vada con la memoria alla realtà in cui Turghenieff così felicemente si muoveva: un caffè a mezzogiorno, una strada di Parigi, una casa. E ciò è vero anche di Flaubert, per il quale (episodio della vestaglia a parte) nutrì ammirazione ma non simpatia, e che pure è collocato nell'ambiente a lui più congeniale e che meglio

possa chiarire la sua natura di « maestro d'un'arte complessa »: « la lunga sicurezza, la quasi ininterrotta solitudine di Croisset », la « grande vecchia stanza, dalle molte finestre... che guardava sull'ampia Senna e sulle barche che vi passavano », « una cella monastica, chiusa ad echi e ad incidenti ». Parimenti, quando scrive di Lowell, tutte le osservazioni propriamente letterarie e critiche son come fatte nascere dalla rievocazione personale: da un incontro a Londra, « in un oscuro piccolo albergo di Park Street... una sera che rimase, nella mia fantasia, come una sorta di ponte tra la sua precedente vita di letterato e quella nuova, mondana »; da un inverno trascorso nella « amata » Italia, da « certi incantati pomeriggi italiani nei giardini di Boboli, sulle terrazze di San Miniato... ». E il giudizio sullo storico dell'arte americano Charles Eliot Norton, che era stato tra i suoi maestri (e al quale invia dall'Italia e dall'Europa alcune delle sue lettere più belle), prende le mosse dal ricordo autobiografico di « un giorno d'autunno in cui, come aspirante estremamente immaturo al raro alloro del critico, andai da Boston a Cambridge per offrirgli un contributo alla vecchia... *North American Review* ». Ricordo che è appunto il concreto sostegno dell'interpretazione di Norton come « rappresentante della cultura », come perfetto esponente della « missione civilizzatrice », che risulta dai luoghi più strettamente critici del saggio.

Questa corposità, questo « colore » Henry James li va ricercando del resto anche quando scrive di scrittori del passato, che gli è impossibile presentare attraverso il filtro e il calore della memoria ma intorno ai quali sempre si sforza di ricostruire, oltre che la realtà storica e culturale, anche quella fisica e sociale in cui avevano operato. Come, parlando dell'arte in generale, e della propria in particolare, egli afferma che essa vive nel « giardino della vita », così nessuno di questi scrittori si muove in altra atmosfera che non quella della vita che li circonda. E piace, qui, ricordare ancora l'esempio del libro su *Hawthorne*, con quella continua, e documentata, rievocazione della Nuova Inghilterra, della sua storia, del suo paesaggio, del suo clima morale; con quell'indugio sui luoghi in cui Hawthorne s'era formato: Salem, la cittadina puritana nella cui « fisionomia il passato ha una parte più importante del presente »; Bowdoin College, « un familiare, semplice, frugale *college* di campagna del vecchio tipo americano; che esercitava, nei suoi limiti, un influsso civilizzatore »; Concord; il Vecchio Presbiterio in cui Hawthorne abitò per alcuni anni; e poi l'Inghilterra e Liverpool; l'Italia e Roma. Luoghi, tutti, sui quali James si sofferma proprio per dare concretezza al suo autore, per renderlo più vicino e, insieme, per gettar luce sulla sua arte. Ben s'avverte, in casi come questi, la forte affinità tra il metodo critico e il metodo narrativo di James. La ricostruzione, intorno a Hawthorne, della sua « atmosfera » — nel senso vasto e complesso che il termine ha per James — non è dissimile dalla creazione, intorno alle « coscienze » dei protagonisti dei suoi romanzi — quelle « coscienze » che sono, invero, i protagonisti — d'un preciso e riconoscibile sfondo fisico:

sfondo che ha la funzione di storicizzarle, di legarle alla realtà, secondo un'esigenza realistica che è tutt'uno con l'arte di James, e insieme quella di suggerirne con elementi concreti la situazione e sensibilità morale. Come nei romanzi, dunque, anche nei saggi critici di James c'è un graduale passaggio, una graduale « immersione », per usare i suoi termini, dall'« aria esterna » a quella « interna »: ecco, così, che il saggio critico jamesiano si muoverà generalmente dalle determinazioni storiche, ambientali, sociali alla determinazione psicologica dello scrittore in esame. Disposizione, questa, che viene a James dall'esigenza realistica cui s'è accennato, nonché dalla sua stessa natura di scrittore, incline, perciò, a considerare l'autore studiato anche come « personaggio »; e del resto, non sono proprio gli artisti gli « eroi » di alcuni dei maggiori racconti jamesiani? E il « problema dell'artista » non è sempre, in James, come già in Hawthorne, parte talvolta evidente talvolta sotterranea dei problemi morali rappresentati? Tale disposizione, poi, è sollecitata dall'esempio che James, nella critica, si propone e che è quello illustre di Sainte-Beuve. Così leggiamo in una lettera: « Nei timorosi recessi del mio essere c'è il vago desiderio di fare per le nostre care vecchie lettere e per gli scrittori inglesi *qualcosa* di ciò che Sainte-Beuve e i migliori critici francesi hanno fatto per i loro ». La lettera è del 1867; di un periodo, cioè, in cui la viva ammirazione per Sainte-Beuve non è disgiunta da talune riserve. Subito dopo, infatti, osserva: « Quando dico che mi piacerebbe fare ciò che ha fatto Sainte-Beuve non voglio dire che mi piacerebbe imitarlo, o riprodurlo in inglese: ma solo che mi piacerebbe acquistare un po' della sua intelligenza e pazienza e vigore.... Uno sente — o almeno io sento — che è un uomo del passato, di una generazione morta; e che noi giovani americani siamo.... uomini del futuro.... Noi abbiamo qualità squisite, come razza.... Dovremo avere qualcosa di nostro — qualcosa di distintivo e di omogeneo — e credo che lo troveremo nella nostra consapevolezza morale ». E proprio l'interesse morale, che sarà sì il cardine dell'opera jamesiana, ma che in questo primo periodo è ancora, come s'è osservato, pervaso di moralismo, a rendere James diffidente. Quelle « idee » (e cioè quella « moralità ») la cui assenza lamentava in Whitman, gli paiono mancare anche in Sainte-Beuve: questi, perciò, osserva in uno dei molti scritti a lui dedicati, è « un piccolo critico », a differenza di Goethe; è sì « il primo critico vivente » ma ha il torto di non essere « un filosofo », di non avere alcuna « teoria della vita, della natura, dell'universo »; di essere « troppo poco moralista ». E tuttavia, col maturarsi della sua sensibilità, quando il moralismo diventerà ricca e piena « consapevolezza morale », le riserve su Sainte-Beuve verranno meno; la strada di James sarà, come vedremo, diversa, ma l'incontro col grande critico francese sarà pur sempre decisivo; e ben se ne rende conto James quando in un brano autobiografico (ora raccolto nella *Autobiography*, 1956) parla del giorno in cui, durante gli anni universitari di Harvard, aveva preso a leggere *Causeries du Lundi*, come d'una « data che dev'essere assolutamente sacra nello sviluppo di qualsiasi coscienza storica o estetica »,

o quando, nel lungo saggio dedicatogli dopo la morte, lo assume a modello di critico: d'un critico, cioè, che non sia dogmatico e distaccato ma sia « lo studioso, l'indagatore, l'osservatore, l'interprete, l'infaticabile commentatore ». E certo, se molti critici possono avere influito su James, da Goethe a Matthew Arnold, da Taine a Coleridge, non c'è dubbio che Sainte-Beuve sia veramente il suo maestro. A lui, così, si deve l'attenuazione delle punte più moralistiche della critica jamesiana e, insieme, l'incoraggiamento ad accostarsi all'opera d'arte, e al romanzo, come ad un prodotto estetico. A lui si deve l'avviamento di James alla conoscenza della letteratura francese. A lui, soprattutto, si deve lo sforzo jamesiano di giungere a quella « esattezza di caratterizzazione », nella critica, che gli par essere, di Sainte-Beuve, il tratto più felice, nonché a una totalità di visione critica in cui vita e letteratura « gettino luce l'una sull'altra ». Senza i « ritratti » di Sainte-Beuve, invero, noi non avremmo i « ritratti » di James (e non è da trascurare il fatto che uno dei migliori libri di critica jamesiana s'intitola *Partial Portraits*), o non li avremmo nella felicissima forma in cui ora ci si presentano: la forma, ad esempio, di certe pagine su Balzac, l'« idolo torreggiante » di James nel suo primo periodo narrativo e sempre, in ogni modo, « il grandissimo maestro », da cui l'« emulo collega » « ha appreso intorno all'affascinante mistero della narrazione più che da qualsiasi altro »; la « caratterizzazione » di Balzac, qual è da James disegnata in due saggi, rappresenta davvero il maggior tributo che lo scrittore e il critico potesse offrire ai suoi due maestri (e ciò anche se Sainte-Beuve, e di ciò James lo rimprovera, non ne avrebbe condiviso il giudizio):

Balzac, con enormi piedi che scavano nella sabbia del nostro deserto è.... il tipo stesso e il modello del progettista e creatore; sì che quand'io penso, con invidia o terrore, alla natura e allo sforzo del Romanziere, penso a qualcosa che raggiunge la sua più alta espressione in lui. Ecco perché quanti di noi, come colleghi, abbiamo afferrato una volta, in lui, il lampo di questo valore, non possiamo fare a meno di girargli intorno; ecco perché egli sembra avere tutto ciò che gli altri hanno da dirci, con, in più, ciò che è suo. Egli visse e respirò nel suo mezzo espressivo, e il fatto che riuscisse a svolgervi, come uomo e come artista, una carriera così densa, rimane per noi uno dei problemi più enigmatici: non so se dire della letteratura o della vita. Egli stesso è una figura più straordinaria di qualsiasi figura da lui creata.

E si leggano, del pari, certi brani su Flaubert, che « nacque romanziere, crebbe, visse, morì romanziere, sentendo, pensando, parlando, compiendo ogni atto della vita solo come tale »; il cui « caso fu una condanna perché egli sentì, della sua vocazione, quasi null'altro che la difficoltà »; Flaubert che per « molti della nostra tribù » è « il romanziere » e che come tale è tramandato dal tempo, che « lo ha fatto persino rassomigliare a una delle sue opere, lo ha reso un soggetto, lo ha determinato come personaggio ». O il saggio su Zola, tra i più grandi di James, dopo la prima infelice recensione, là dove, ad esempio, parlando di *Les Rougon-Macquart*, afferma:

Nella storia delle lettere non si trova, credo, atto più bello di coraggio e di fiducia.... L'alto progetto, l'opera di una vita, annuncia in anticipo le sue inevitabili debolezze e

tuttavia ne celebra, con la stessa voce, la mirabile, la quasi inimmaginabile forza. La forza era nella figura stessa del giovane, nel suo carattere, la sua volontà, la sua passione, il suo temperamento combattivo, le sue labbra aggressive.... sembrava che nella vita non gli fosse accaduto altro che scrivere *Les Rougon-Macquart*. Sembrava addirittura che *Les Rougon-Macquart* avessero scritto *lui*, qual'era in piedi e sedeva, quale guardava e parlava, quale il lungo, concentrato, spietato sforzo l'aveva fatto e segnato.

O lo scritto assai bello su Anthony Trollope, il romanziere vittoriano sul quale sarebbe difficile esprimersi con più precisione e acutezza: « Il suo grande, il suo inestimabile merito era un completo apprezzamento dell'usuale.... Oltre che vedere egli *sentiva* tutte le cose quotidiane e immediate; le sentiva in un modo semplice, diretto, salubre.... Egli camminava soprattutto alla luce del suo buon senso, della sua chiara, diretta visione delle cose, e della sua grande naturale bontà ». E si potrebbe seguitare con gli esempi se non fosse, credo, già palese che Sainte-Beuve trova in James il suo miglior discepolo; quello, cioè, che non ne traduce l'insegnamento in vago o arbitrario psicologismo, o, tanto meno, in mero biografismo, ma tutti gli elementi extra-letterari usa, come lo stesso Sainte-Beuve, per gettar luce sulla letteratura, per giungere alla comprensione piena dell'opera d'arte.

Tanto più felicemente, del resto, agisce su James la lezione di Sainte-Beuve, in quanto lo scrittore americano, lungi dal seguire pedissequamente il maestro, reagisce e si muove con piena autonomia e infine segue, come s'è detto, una diversa strada. Una strada, anzitutto, lastricata di preoccupazioni morali assai più di quella di Sainte-Beuve. E non mi riferisco meramente al già notato moralismo, o *pruderie*, che, pur grandemente ridotti proprio grazie alla lettura di Sainte-Beuve, s'affacciano non di rado sulla pagina critica jamesiana e che certo sono estranei alla disposizione del critico francese, bensì e soprattutto a quell'elemento assai più serio e positivo che egli stesso, nella lettera già riferita, definiva come « consapevolezza morale ». Questa è la qualità che, com'egli scrive più volte, distingue la tradizione anglo-sassone da quella francese, così che, mentre a quest'ultima, a Flaubert e Maupassant, ci si deve rivolgere per una lezione propriamente « estetica » nell'arte del romanzo, solo nell'altra, in George Eliot o in Hawthorne, si troverà il modello di una narrativa volta a rappresentare la vita morale. E questa è anche la qualità che sostanzia la ricerca tutta, narrativa e critica, di James, indicando come meglio non si potrebbe la natura americana della sua cultura e sensibilità, la sua ascendenza puritana e trascendentalistica. Qui, appunto, James si distacca nettamente da Sainte-Beuve, e ben lo dimostrano tutti i suoi scritti critici, che sempre muovono dal presupposto che il romanzo, in quanto legato alla vita, sua « diretta impressione », deve rappresentarla nella sua totalità, e perciò non solo nel suo aspetto fisico ma altresì nel suo movimento morale. In questo particolare senso, lo scrittore è sempre, per James, un « moralista », perché il suo oggetto non è meramente l'uomo fisico ma è anche la coscienza dell'uomo. Non solo, ma « moralista » è anche il personaggio del romanzo, che sarà tanto

più ricco e poetico quanto più « consapevole ». Così leggiamo in un passo giustamente famoso della prefazione a *The Princess Casamassima* :

Vi sono gradi diversi di sentire — quello attutito, quello debole, quello appena sufficiente, quello scarsamente intelligente, per così dire; e poi quello acuto, o l'intenso e, in una parola, il completo — il potere di essere sottilmente coscienti e riccamente responsabili. Sono coloro che sentono in tal modo, che ricavano il massimo da tutto ciò che accade loro e che, così facendo, ci pongono in grado, come lettori della loro vicenda, di ricavare anche noi il massimo. Il loro essere sottilmente coscienti — come lo sono, diciamo, Amleto e Lear — fa assolutamente l'intensità della loro avventura, dà il massimo di senso a ciò che accade loro.

S'intenderà, a questa luce, il vero significato della critica che, nel saggio su Flaubert, viene mossa ai personaggi di Emma, in *Madame Bovary*, e di Frédéric Moreau in *L'Education Sentimentale*: la loro debolezza, infatti, sta nell'essere troppo poco coscienti, troppo esigui « recipienti di consapevolezza »; entrambi sono « riflettori e registratori troppo limitati »; e come Emma, « malgrado la natura della sua consapevolezza, e sebbene rifletta tanta parte di quella del suo creatore, è una cosa veramente troppo piccola », così « Frédéric è decisamente troppo povero per la sua parte ».

Quale sia stata, nello svolgimento del romanzo moderno, oltre che di quello jamesiano, la grande e decisiva funzione di una siffatta, vigorosa e rigorosa affermazione dell'elemento morale che vive nell'esperienza e della necessità di rappresentarlo, è troppo noto perché vi si debba indugiare. Quel che invece va detto è che, sul terreno della critica, essa condurrebbe a qualche pericolo, e in specie a quello di offrire interpretazioni contenutistiche dell'opera d'arte, se non intervenisse costantemente, a sostenerla e a controllarla, un'esigenza, una consapevolezza estetica altrettanto viva che quella morale. In verità, la grandezza del James critico sta forse nel reciproco compenetrarsi delle due esigenze: e come quella morale gli impedisce di indulgere, altro che esteriormente e marginalmente, all'estetismo della *fin de siècle* nel cui clima pur si trova ad operare, quella estetica lo trattiene (spesso se non sempre) dal formulare, sulla letteratura, giudizi extra-letterari. Questa « consapevolezza estetica » viene in lui grandemente acuita, come s'è detto, dalla lettura di Sainte-Beuve: anche in questo caso, tuttavia, il discepolo s'allontana dal maestro o, per meglio dire, ne approfondisce l'insegnamento: basterebbe, a tal proposito, notare il diverso modo in cui James, determinata la realtà storica e ambientale e culturale dello scrittore esaminato, disegna il suo ritratto psicologico, definito il suo sentimento, si pone di fronte alla concreta opera d'arte, e come tale la esamina, la disseziona, la soppesa nelle sue parti e nel suo insieme, la giudica. James in effetti è critico già del Novecento, là dove Sainte-Beuve è ancora, pur mirabilmente, romantico: e si leggano, a conferma, le pagine dedicate all'analisi di *Madame Bovary* e di *L'Education Sentimentale*; o quelle, ancora più sottili, su *L'Assommoir* di Zola, sulla sua struttura e il

suo tono, i suoi personaggi e le sue intenzioni; o l'esame, nel saggio sul *Nuovo Romanzo*, di scrittori come Wells e Bennett e Conrad, esame ben arduo a seguirsi, ch   lo stile    quello, complesso e allusivo, dell'ultimo James, ma che pure ci mostra una coscienza critica pervenuta al massimo delle sue possibilit  . Si leggano, ancora, nel saggio su *Hawthorne*, le osservazioni sui tre « romanzi americani », *The Scarlet Letter*, *The House of the Seven Gables*, *The Blithedale Romance*; ecco come    introdotto, esemplarmente, il secondo:

Questo    il pi  lungo dei suoi tre romanzi americani, e il pi  elaborato.... E un'opera ricca, deliziosa, piena di fantasia, pi  ampia e pi  varia delle altre, e densa d'ogni sorta di profonde intenzioni, di fili intrecciati di suggerimenti. Ma non    cos  compiuta e completa come *The Scarlet Letter*; m'  sempre parsa pi  come un prologo a un grande romanzo che un grande romanzo in se stesso. Credo che ci  sia in parte dovuto al fatto che il soggetto, la *donn  *, come dicono i francesi, della storia non la riempie del tutto e che noi riceviamo nello stesso tempo un'impressione di certi complessi propositi, da parte dell'autore, che paiono andare al di l  di essa. Ho detto che il romanzo    pi  ampio e pi  vario degli altri, e invero ha una maggiore ricchezza di tono e densit  di dettaglio. Il colore, per cos  dire,...    ammirevole. Ma la storia ha una sorta di qualit  d'espansione che non fruttifica mai interamente, e, smettendo di leggere, ho avuto l'impressione di essermi interessato d'un magnifico frammento.... La fine d'un'antica razza — questa    la situazione che Hawthorne ha rappresentato, ed    stato assai ispirato nella scelta delle figure in cui cerca di interessarci. Esse sono tutte figure piuttosto che personaggi — sono tutti ritratti piuttosto che persone. Ma se la loro realt     leggera e vaga,    tuttavia sufficiente, e in armonia con la scarsit  di rilievo e l'opacit  di disegno degli oggetti che li circondano.

Se si pensa che tutto il libro su *Hawthorne* palesa la stessa finezza, la stessa penetrazione critica, lo stesso rigore di queste poche righe, non far  mera-viglia che esso sia ancora insuperato. Se si pensa, inoltre, che il libro    del 1879, sar  chiaro che, sul terreno della critica al romanzo, James si muove fin dal principio con una sicurezza, un gusto, una coscienza dei valori letterari che gli anni, le letture, le esperienze non faranno che affinare e purificare. Ci , del resto,    dimostrato non solo da questo studio, particolarmente impegnativo e particolarmente sentito, data l'affinit  tra il critico e il suo autore, ma anche da scritti pi  occasionali: s'  gi  accennato alla netta differenza, in questo senso, tra gli scritti sulla poesia e quelli sul romanzo, e alla maturit  della prima recensione di James; ma un'altra se ne veda, del 1880, dedicata a *Middlemarch* di George Eliot. La recensione    preziosa per vari motivi; e per esempio per quanto dice sulle « eroine » di George Eliot, cos  simili a quelle dello stesso James (che ad esse d'altra parte s'ispira):

Le sue eroine sono state sempre di qualit  squisita, e Dorothea    solo quel perfetto fiore di concezione di cui le altre erano i boccioli.... Il segno di queste mirabili creature    un'indefinibile elevatezza morale.... Per rendere l'espressione di un'anima ci vuole un'abile mano; ma a noi sembra di guardare dritto negli insondabili occhi dello spirito bello di Dorothea Brooke. Ella esala una sorta di aroma di dolcezza spirituale...;

o per l'identificazione, che vi vien fatta, tra il moralista e il romanziere (scrivere come la Eliot, afferma James, significa essere « un raro moralista e insieme un raro narratore »); e, ancora, per il luogo assegnato, accanto all'elemento fantastico, a quello intellettuale; o per la ricerca, nel romanzo, di una misura, di una dimensione drammatica. Ma soprattutto è importante, la recensione, perché ogni singola osservazione è riferita ad un già chiaro, coerente, compiuto concetto della forma artistica. Un passo è indicativo in sommo grado, ed è quello in cui si afferma che *Middlemarch* sarebbe « il primo dei romanzi inglesi » se fosse risultato, invece che « in una mera catena di episodi », di « lunghezza accidentale », « inconsapevoli della presenza di un piano », in

una composizione organizzata, bilanciata, costruita, che desse al lettore il senso del disegno e della costruzione.

Qui è la chiave del James critico, come anche del James narratore. È la presenza d'un siffatto concetto che, mentre gli fa superare la critica psicologica di Sainte-Beuve, lo distingue anche dalla critica del suo tempo, sia quella della cosiddetta *appreciation*, e cioè dell'« apprezzamento » impressionistico, privo di basi teoriche, sia quella estetizzante, esemplificata dai saggi famosi, e artisticamente bellissimi, di Walter Pater sul Rinascimento. E infatti James non fa solo critica psicologica, anche se scava a fondo nella psicologia dei suoi scrittori; né, pur affermando che il critico « è semplicemente un lettore come tutti gli altri — un lettore che stampa le sue impressioni », si accontenta veramente di limitare a ciò l'atto critico; né, tanto meno, usa come Pater l'opera d'arte altrui come pretesto per una nuova opera d'arte — e ciò anche se la sua critica rivela la stessa attenzione stilistica che caratterizza la prosa narrativa, e di questa invero segue lo svolgimento (e certo la prosa critica di James meriterebbe uno studio particolare, che ne illuminasse, per esempio, l'uso dell'ironia, o quello d'un linguaggio che fonde mirabilmente l'astratto e il concreto, nonché l'aulico e il colloquiale, e che grandemente s'avvale di termini della critica d'arte, anche dietro la lettura di Pater e Ruskin). James fa critica senza qualificazioni, autentica critica, cioè, perché fin quasi dal principio della sua attività è sostenuto da quel concetto della forma artistica che ben si scorge nella recensione a George Eliot e che già animava il libro su Hawthorne. Concetto non nuovo, ché l'idea che ne costituisce l'essenza, quella della « forma organica », era già in Aristotele, e James la riceve da Coleridge e da Poe: esso, tuttavia, trova in James chi ne rinnova l'applicazione sia alla critica sia all'arte narrativa e la ripropone, enormemente arricchita, all'esperienza letteraria del suo e del nostro tempo. Proprio la « forma organica » è il più chiaro punto d'incontro tra il James critico e il James narratore; e se ciò è dimostrato da tutti i saggi jamesiani, uno ve n'è che lo attesta esemplarmente: quello famoso, su « L'Arte del Romanzo ». Esso, infatti (che è del 1884, e cioè

ancora del « primo » periodo), rappresenta nella carriera di James un momento decisivo, in cui lo scrittore trae le conclusioni dalla propria esperienza narrativa e critica ed elabora la base teorica da cui la sua futura attività prenderà le mosse. Le idee centrali qui formulate: la necessità che il romanzo « abbia una teoria, una convinzione, una consapevolezza di sé », il senso di « essere l'espressione di una fede artistica, il risultato della scelta e del confronto »; l'esigenza, per il romanzo, di « prendersi sul serio »; il suo legame con la realtà (« la sola ragione dell'esistenza di un romanzo è che esso tenta di rappresentare la vita »), legame tanto stretto da renderlo « storia »; la libertà del romanzo, che nasce appunto dal suo « realismo », dal suo rappresentare l'« immensità » dell'esperienza; la sua « organicità »:

Un romanzo è una cosa viva, una e continua, come qualsiasi altro organismo, e in proporzione al suo vivere si troverà, credo, che in ciascuna delle parti c'è qualcosa di ciascuna delle altre parti

sì che,

quando uno parla di rappresentazione parla di personaggio, e quando parla di romanzo parla di incidente, e i termini possono essere trasposti a volontà. Che cos'è il personaggio se non la determinazione dell'incidente? Che cos'è l'incidente se non l'illustrazione del personaggio?...;

la fusione di contenuto e forma, per cui « l'intreccio e il romanzo, l'idea e la forma, sono l'ago e il filo »; la mancanza, nel romanzo, di « un proposito morale », pur essendovi

un punto in cui il senso morale e il senso artistico giacciono vicinissimi; cioè alla luce dell'ovvia verità che la qualità più profonda di un'opera d'arte sarà sempre la qualità della mente di chi la produce.... Nessun buon romanzo nascerà mai da una mente superficiale; e questo mi pare un assioma che, per l'artista della narrativa, coprirà tutto il necessario terreno morale;

tutte queste idee e affermazioni, dunque, troveranno in seguito ancor più ampia e sottile elaborazione — e in questo senso le Prefazioni ne saranno l'altissimo coronamento — ma esse già costituiscono l'essenza del pensiero jamesiano intorno all'arte del romanzo. E come è alla luce di esse che noi possiamo intendere la ricerca, da parte del James narratore, di un romanzo che sia « arte », che sia « rappresentazione della realtà », che sia una « forma organica » (e tutti gli esperimenti tecnici di James, dall'uso della struttura drammatica all'adozione di un « punto di vista » che dia unità alla rappresentazione, derivano da queste premesse), così sono queste idee che ci indicano la direzione in cui si muove il James critico. Esse spiegano il suo interesse per scrittori come Hawthorne e George Eliot, in quanto

esempi di narratori «non superficiali», e, insieme, per gli scrittori francesi, narratori ben consapevoli della «artisticità» del romanzo; la sua condanna, in Hawthorne, dell'insistenza allegorica, elemento dannoso al «realismo» del romanzo, o quella, in Trollope, dell'intervento personale del narratore, che attenta alla sua «serietà», e, in Tolstoj, di un'esuberanza che danneggia la sua «economia». Tutto è sempre ricondotto alla «forma organica» e, insieme, al «romanzo come arte». In questa suprema coerenza, in questo incontro del narratore e del critico (incontro che non è sovrapposizione o confusione ma reciproco contributo e arricchimento), è da ravvisare la ragione prima per cui, malgrado le limitazioni o gli errori, Henry James si configura veramente come il critico ideale di cui egli stesso parla, «l'aiutante dell'artista, l'uomo che porta la torcia, l'interprete, il fratello».

AGOSTINO LOMBARDO

ASPETTI DEL BILINGUISMO PASCOLIANO *

Confesso di non essere, per parlare del Pascoli latino, nella condizione richiesta da Attilio Momigliano, quando fra i più importanti compiti della critica pascoliana poneva per primo « un'analisi della lirica latina condotta da uno di quei latinisti che, interrogati, mostrano di non condividere il diffuso entusiasmo per i poemetti latini ». Ma poi proprio il Momigliano cedeva alla tentazione di vedere nel Pascoli latino il Pascoli maggiore: tentazione, in fondo, più polemica nei confronti del Pascoli italiano che costruttiva nei confronti del Pascoli latino. Perché neppure il giudizio positivo del Momigliano scaturiva da un'analisi formale dei *Carmina*, come i giudizi di tutti i critici che lo avevano preceduto e di quasi tutti quelli che lo hanno seguito: sicché le parole da me citate, per quanto vecchie di ventiquattro anni, non hanno perduto nulla della loro attualità.

E veramente non si tratta di essere o non essere entusiasti dei *Carmina*, ma di acquistare chiara coscienza del singolare problema critico che essi pongono: un problema che si presenta di rado nell'arte e più di rado in poesia che nelle arti figurative: il bilinguismo artistico. Tale problema, si sa, era inconsistente per l'estetica crociana, e anche questo non ha contribuito a risolvere la questione dei *Carmina*. Di fronte a un poeta, che si esprimeva con eguale maestria e con innegabili effetti d'arte in due lingue diverse, una delle quali è, non diciamo morta, che è termine ambiguo e valido solo nella linguistica della *langue* e non in quella della *parole*, ma certo non più parlata, la critica ha assunto due posizioni antitetiche ma in fondo egualmente aprioristiche: la posizione che chiameremo, per comodità, positivistica e la posizione idealistica.

I primi critici, i più antichi e numerosi, partono dall'aspetto oggettivo della lingua, cioè, in questo caso, dal latino come sistema linguistico preesistente alla espressione pascoliana. E restano naturalmente impigliati nel pregiudizio della lingua morta, lessicalmente arretrata di venti secoli rispetto alle esperienze della cultura europea, sintatticamente irrigidita nella sua struttura ipotattica, stilisticamente cristallizzata nelle formule di una tradizione millenaria: inconciliabile, dunque, con le più evidenti caratteristiche del Pascoli italiano, così audace innovatore nella ricerca di tutti i mezzi che portino l'espressione al limite dell'inesprimibile. Impostato a questo modo, il rapporto fra la poesia pascoliana e il latino diveniva un'an-

* Comunicazione letta al Convegno di Studi Pascoliani di Bologna nel marzo 1958.

titesi irriducibile, che non poteva non riuscire a una condanna in blocco dei *Carmina*, definiti, nei loro momenti migliori, « un capolavoro di sapienza umanistica ». Ecco, tanto per documentarci, una voce autorevole, quella del Borgese: « Per quanto il poeta abbia scosso i ritmi, aperto i confini lessicali tra epoca ed epoca..., non poteva sciogliere il duro latino, ormai fissato dalla morte, in quella mollezza analitica che la sua poesia richiedeva ». E potremmo aggiungere altre non meno autorevoli voci di studiosi, le cui opere sono le pietre miliari della critica pascoliana.

All'altro polo stanno i critici più recenti, quelli che vorrei chiamare, in opposizione ai precedenti, idealisti. E difatti la loro schiera fu aperta da un crociano, Alberto Mocchino. Essi partono dall'aspetto soggettivo della lingua, dalla *parole* pascoliana che, in italiano e in latino, non può non riflettere la stessa personalità poetica. Non potrei citare miglior testimone di Francesco Flora: « La poesia latina del Pascoli, pur nella differenza dei temi specifici e della lingua, ha la medesima sostanza umana ed artistica di quella in lingua italiana: ha cioè lo stesso linguaggio nell'essenza della parola e delle immagini ». Da questo punto di vista non si pone più il problema del diverso mezzo espressivo, e la dicotomia estetica di un Pascoli italiano e un Pascoli latino, con la più o meno esplicita svalutazione del secondo, è radicalmente negata. Con ciò si è aperta la via a un'analisi più serena e spregiudicata dei *Carmina*: ma è via che cela un'insidia. Se ci si limita ad affermare, *sic et simpliciter*, la coincidenza stilistica dei due Pascoli, si salva, sì, il latino da una condanna aprioristica, legandone le sorti a quelle del Pascoli italiano, ma lo si salva altrettanto aprioristicamente, in nome di un principio estetico che attende di essere convalidato in sede analitica: col rischio di assorbire i *Carmina* nella più ampia produzione italiana, come fratelli poveri dei *Conviviali*. Così si è visto un recentissimo tentativo di tracciare la storia interna della poesia pascoliana prescindere completamente dai versi latini. Se, invece, si scende all'analisi formale dei *Carmina* per ritrovare in essi le costanti stilistiche della poesia italiana, in omaggio al principio sopra accennato, si finirà per ravvisare un'immagine del Pascoli parzialmente diversa da quella che ci si attendeva: con l'inevitabile risultato di salvare i frammenti dove più traspare sotto il velo del latino la membratura stilistica dell'italiano, e di buttare via tutto il resto come un umanistico intarsio di reminiscenze classiche. Che è un punto d'arrivo non molto distante da quello dei critici che muovono dalla sponda opposta. Paradigmatico ci sembra il caso del Curto, che reagisce contro i difensori della poesia latina del Pascoli proprio in nome dell'unità di contenuto e di forma. Paragonando fra loro le parole delle due giovani massaie pascoliane, la latina Phidyle e l'italiana Rosa, così conclude: « Se nei versi latini il poeta è più concreto, uguale, equilibrato come un antico classico, non c'è il movimento, la naturale immediatezza e schiettezza della parlata di Rosa; nessuna industria di latinisti potrà mai rendere la vita a questo modo di dire d'una nostra massaia d'oggi ». Curioso rovesciamento di prospettive:

perché mai la Phidyle oraziana dovrebbe esprimersi con la lingua d'uso dei contadini lucchesi e non con quella dei suoi contemporanei, che il Pascoli riesumava dalle satire di Orazio e dagli scrittori di agricoltura? Se poi questa riesumazione resti archeologica o si faccia arte, è altro problema, da risolvere paragonando il latino del Pascoli non solo con l'italiano del Pascoli, ma anche, e soprattutto, con il latino delle sue fonti.

Dunque nessuno dei due itinerari, né quello che va dal latino al Pascoli né quello che va dal Pascoli al latino, ci sembra, da solo, condurre alla giusta mèta. Perché tutti e due hanno un po' di ragione e un po' di torto. Anche noi non crediamo che uno strumento linguistico uscito dall'uso sia perciò stesso impoetico. Le lingue morte esistono nel campo pratico della comunicazione, non in quello estetico dell'espressione. Ma lo strumento linguistico ha il suo peso nel condizionare i modi dell'espressione. Solo nell'ambito del sistema il poeta può effettuare le sue scelte stilistiche, solo coi materiali della tradizione può foggiare le sue innovazioni. Perciò gli esiti linguistici di ogni poesia sono sempre relativi ai mezzi offerti dalla tradizione e ad essi vanno costantemente commisurati. Ci dovremo dunque muovere sul rischioso filo di una stilistica a più dimensioni, che consideri l'espressione latina del Pascoli come la componente di due forze: l'urgenza espressiva del poeta, quale si riflette anche nei suoi stilemi italiani, e le sollecitazioni del patrimonio linguistico del latino. Così il bilinguismo del Pascoli complica il consueto rapporto tradizione-innovazione, sovrapponendo al confronto verticale tra latino antico e latino pascoliano il confronto orizzontale fra latino pascoliano e italiano pascoliano.

Di una ricerca così impostata non esistono quasi lavori preliminari. Da un ampio materiale, destinato a un'indagine di quel tipo, vorrei scegliere qualche caso e presentarlo in forma del tutto provvisoria e frammentaria.

* * *

E osservazione di Francesco Flora, a cui dobbiamo la più compiuta analisi formale della poesia pascoliana, che tra le parole tematiche del Pascoli il primo posto spetta alla famiglia di «tremare». «Immagine così figurativa come fonica» dice l'illustre studioso «che ben risponde alla natura del Pascoli e alla vibrazione della sua parola». Potremo attenderci *a priori* di ritrovare questa famiglia semantica anche in latino: il problema è di vedere come essa s'innesti sulla tradizione. *Tremere* e *tremulus* nel latino antico sono spesso riferiti alla fiamma. Ma per l'intermittente luccichio delle stelle il latino usa il verbo *micare*. Pascoli, *Hymn. in Rom.* 110: *in roseo dubius tremis, Hespere, caelo*, da lui stesso tradotto: «e tu nell'aria rosa — tremi, o stella d'oro della sera». *Micas* ci avrebbe dato solo il guizzare, *tremis*, accompagnato da *dubius*, ci dà l'esitare di quella luce ancora tenera e incerta sullo sfondo rosato del cielo: immagine tipicamente pascoliana di quei momenti di trapasso, quando coesistono e sfumano l'uno nell'altro ciò

che è per morire e ciò che è nato appena. Non solo, ma aggiungendo nel verso successivo: *suffusus labi terrestri sanguine nubes*, e cioè una proposizione infinitiva dipendente da *tremis*, che il Pascoli traduce: «vedendo in cielo nuvole soffuse — del sangue ch'era sparso in terra», il poeta interiorizza l'immagine di luce in un sentimento di cosmica partecipazione al dramma umano: la stella della sera trema sulla rissa fraterna di Romolo e Remo.

Un altro indugio di luce nel crepuscolo di *Ecl.* XI, 31 s.: *vesper erat: sed clara dies decedere nocti — cum nollet, cunctans supra obvia quaeque tremebat* «era il tramonto: ma il chiaro giorno, non volendo cedere alla notte, indugiando tremava sopra tutte le cose». *Nollet, cunctans*: anche qui verbi umani. Ma l'immagine è tanto più ardita quanto più indeterminato è *clara dies* in confronto ad *Hesperus*: la sorgente di luce non è più raccolta in un punto, ma si perde in una luminosità diffusa ai confini del cielo e della terra.

In paragone di questi appare meno rilevato il v. 180 di *Ecl.* XI: *Vergiliac, quae luce suum tremula terrestrem — Vergilium quaerunt* «le Virgilie, che con la luce tremula cercano il loro terrestre Virgilio», dove il riferimento di *tremulus* agli astri è mediato dal sostantivo *lux* e l'immagine fonica prevale su quella visiva tramite l'allitterazione *tremula terrestrem*. Anche il *tremulum mare* di *Fan. Ap.* 220 ricopre esattamente la bella immagine ovidiana di *Her.* 11, 75: *at mare fit tremulum, tenui cum stringitur aura*. Ma quando leggiamo in *Iug.* 7: *caelum — in tremulas resonante polo devolvitur undas* «il cielo rimbombando rotola in tremule onde», l'espressione *tremulae undae*, benché foggiate sull'analogia di *tremulum mare*, è rinnovata dalla metafora uditiva delle onde sonore: sinestesia banalizzatasi in italiano in un tecnicismo scientifico, ma ancor vergine in latino, anche se preparata di lontano dall'esplicita metafora lucreziana *aeris undas* (2, 152).

E giacché abbiamo accennato a Lucrezio, ecco un tecnicismo lucreziano che il Pascoli ha cercato di riscattare. Il vecchio schiavo dei *Gladiatores* è più felice dei suoi compagni, perché nel suo cuore non c'è più ira né nostalgia: *sed nec iam tumidum tristis circumtonat ira — nec gracili me voce ciet non tactilis umbra* (276 s.) «non più mi rintrona l'ira nel cuore gonfio d'amarezza, né più con gracile voce mi chiama un'ombra impalpabile». *Tactilis* è *hapax* di Lucrezio, in un contesto rigidamente scientifico (5, 151): *tactile nil nobis quod sit, contingere debet*, e inquadrato da due vocaboli della stessa famiglia, il seguente *contingere* e il precedente (che non ho riferito) *tactum suffugit*. Nel suo preciso valore tecnico è una conquista che la lingua lucreziana ha assicurato alla terminologia scientifica dell'occidente. Il Pascoli lo smaterializza usandolo, insieme all'*hapax* semantico *gracili voce* (perché *gracilis* in latino non indica sensazione uditiva), per rendere il mondo umbratile e interiore del ricordo, dove le voci non hanno suono e le figure non hanno corpo. Quando il latino ha voluto rendere il concetto della impalpabilità delle ombre — ma ombre reali, anche se di un mondo irreale, i fantasmi dell'oltretomba e non della memoria —, è ricorso, con Virgilio, al pa-

ragone omerico dei venti e del sonno (*Aen.* 6, 701 s.): *effugit imago, — par levibus ventis volucrique simillima somno*. E tuttavia, dinanzi alla musicale levità virgiliana, il *non tactilis* del Pascoli resta greve e opaco, non del tutto svincolato dalle sue origini tecniche.

Non altrettanto potremmo dire dell'espressione che suggella il verso successivo dei *Gladiatores*. Continua il vecchio: *ecquid enim doleat mihi mens effeta doloris?* « di che ancora dovrebbe dolersi la mia anima esausta di dolore? » *Effetus* col genitivo è un virgilianismo sintattico (*Aen.* 7, 440): *veri effeta senectus*. Il genitivo sarà dovuto all'analogia degli aggettivi indicanti privazione: « vecchiaia ormai vuota di verità » e quindi « non più capace di concepire il vero ». Analogamente, ma più intensamente, e soprattutto più interiormente per il trapasso dal piano intellettuale al morale, *mens effeta doloris* significa che l'anima soffrendo s'è svuotata di tutto il dolore di cui era capace e non può quindi soffrire oltre. L'esperienza è di ogni tempo; in latino si sarebbe forse resa con un aggettivo o participio denotante l'insensibilità dell'animo che ha troppo sofferto. Penso, in particolare, all'angosciosa cantilena del Tieste di Seneca (v. 920): *pectora longis hebetata malis*... Ma l'ex-gladiatore del Pascoli è un'anima *naturaliter christiana*: il lungo martirio della sua vita di schiavo gli ha tolto la capacità di soffrire, non quella di amare e perdonare, persino i carnefici di domani: *iam nunc... dem veniam et pacem*. Questa è esperienza nuova, cristiana e pascoliana, che dà all'antico sintagma una nuova vibrazione.

Altra parola chiave del cosmo pascoliano — anche questa è osservazione del Flora — è « ombra »: ovvio simbolo del mistero, della morte, del sogno, di quanto è oltre la luce della coscienza. Già sopra ho notato come proprio la parola *umbra* tentasse il riscatto poetico del tecnico *tactilis*. Naturalmente anche nel latino del Pascoli questo gruppo semantico è ben rappresentato. Ma vorrei fermarmi su due soli casi, che riguardano piuttosto il concetto di « penombra ». È noto che un perfetto equivalente latino — perfetto nel senso non solo semantico, ma anche stilistico — non esiste. Raro e poetico è l'aggettivo *sublustris*, che nei poeti augustei si accompagna ai sostantivi *nox* e *umbra*. Servio, che il Pascoli cita in *Epos* a commento del virgiliano *sublustris noctis in umbra* (*Aen.* 9, 373), chiosava: *sublustris nox est habens aliquid lucis*. L'aggettivo ebbe fortuna presso i Cristiani, ma non si allontanò dalle solite *iuncturae*. Si offriva dunque al Pascoli con una forza di suggestione non logorata dall'uso metaforico. Il poeta ne approfittava per esprimere la penombra della storia, nella lontananza dei tempi (*Hymn. in Rom.* 14): *sublustris saeculorum tempore*, che è già nuovo e bello, ma in certo senso mediato dal parziale contatto semantico di *nox* e *tempus*: il comune valore temporale dei due sostantivi ha agevolato il trasferimento dell'aggettivo dalla concretezza del primo all'astrattezza del secondo. Più audace e suggestivo l'uso che ne fa il Pascoli in *Fan. Vac.* 19, per rendere il dormiveglia di Orazio nel suo nuovo podere sabino: *obeunt sublustrem somnia somnum* « vanno i sogni nella penombra del sonno ». Tanto più audace

quanto più semanticamente lontano è *somnus* da *nox*, a cui lo lega solo una generica associazione di idee, tanto più suggestivo quanto più nuova è la metafora *sublustris somnus*, dove l'aggettivo più che determinare, limita e corregge il sostantivo: è un sonno che conserva ancora qualche barlume di coscienza. Ma alla modernità della metafora il suggello sonoro della triplice allitterazione e della figura etimologica dà la patina della più autentica tradizione latina.

Un carattere comune alla maggior parte delle innovazioni sin qui considerate sembra consistere in quella che chiamerei la interiorizzazione dell'immagine rispetto alla tradizione antica. E questo garantisce la modernità del poeta. Anche in italiano è difficile che il Pascoli si fermi al momento puramente mimetico, e, quando si ferma, sia mimesi della natura sia mimesi della storia, non è nei suoi momenti migliori. Come gli accadde nel vivace ma tutto esterno cromatismo dei *Puffini*, che non a torto parvero al Cena una « japonaiserie ». (E perciò, sia detto fra parentesi, non ci persuade la tesi di chi vuol vedere nel Pascoli un realista). Basta aprire a caso *Myricae* per cogliere quasi a ogni pagina questo processo d'interiorizzazione, che a ciascun suono o colore della realtà fa rispondere un'eco o un'ombra nel cuore. Ecco, per esempio, come i dati onomatopeici si smaterializzano in vibrazioni interiori: « un piccolo infinito scampanio — ne ronzia e vibra, come ad una festa — assai lontana, dietro un vel d'oblio » (*Festa lontana*); « odi, sorella, come note al core — quelle nel vespro tinnule campane — empiono l'aria quasi di sonore — grida lontane? — A quel tumulto aereo risponde — dal cuore un fioco scampanio.... » (*Campane a sera*); e soprattutto, dalla stessa lirica: « voci soavi, voi tinnite a festa — da così strana e cupa lontananza, — che là si trova il desiderio, e resta — qua la speranza »: lontananza metafisica, spaziale e temporale insieme, dal cui fondo remoto emergono i ricordi proustianamente evocati dal ritorno di sensazioni simili: « io mi rivedo in un branchetto arguto — di biondi eguali su per l'Appennino.... ». Anch'essa è tipica del Pascoli, la famiglia semantica che indica « lontananza », e sfuma intorno all'immagine i confini dello spazio e del tempo e addirittura quelli tra la realtà visibile e l'invisibile: « si sente un galoppo lontano — (è la...?) » (*Scalpitio*); « sonava lontano il singulto: — chiù.... » (*L'assiuolo*). Famiglia semantica così tipica, che ad essa il Pascoli ha sacrificato due volte la correttezza prosodica latina: *Pomp. Graec.* 272 e *Hymn. in Taur.* 182. Fermiamoci, per brevità, al primo verso. Pomponia Grecina, errando nelle catacombe, sente attorno a sé il lieve respiro dei morti. Ma insensibilmente il sussurro s'innalza in un canto esile e ignoto, che sembra venire da una lontananza infinita: *at lenis strepitus sensim mutatur in hymnum — ignotum totaque infinitate remotum* (v. 271 s.). E, anche questa, una lontananza reale (un canto di fedeli viene dal fondo delle catacombe), che si fa simbolo di quella incommensurabile lontananza che separa la vita dalla morte, cioè, per Grecina, la disperazione di chi ha abiurato dalla pace di chi ha testimoniato. Ma *infinitas* ha la penultima

breve, che, essendo inserita fra due sillabe lunghe, esclude la parola dall'esametro. Difatti *infinitas* non ricorre mai in poesia, e anche in prosa è termine filosofico, foggiato da Cicerone per tradurre il greco ἄπειρον. Il Pascoli ha allungato la sillaba, come fosse *infin̄tas*, per poter usare questa parola difficilmente sostituibile. Non ci sarebbe, in nessun caso, bisogno di cercare giustificazioni per un *hapax* prosodico così felicemente espressivo. Eppure l'*hapax* è motivato anche dal punto di vista del sistema linguistico, perché il Pascoli è risalito dal derivato al primitivo e ha esteso a *infin̄tas* la penultima lunga di *infin̄tus*. Procedimento tanto legittimo che il *Thesaurus Linguae Latinae* segna, sì, la *i* breve, in *infinitas*, ma tra parentesi e con punto interrogativo mette la lunga. *Hapax*, dunque, non arbitrio, come quasi sempre nel latino del Pascoli: anche in questo particolare la *parole* innova sfruttando le risorse della *langue*, non solo quelle attuate nella tradizione letteraria, ma anche quelle latenti nel sistema.

Tendenza alla interiorità, si diceva, che affiora nella maggior parte delle innovazioni pascoliane, e più esplicita, naturalmente, nell'espressione del mondo interiore, più complesso, se non più profondo, nei moderni che negli antichi. Anche qui il Pascoli ha dovuto utilizzare i materiali classici, che non erano molti. Analizziamone uno, il sostantivo *cor*. Diffuso in senso morale nel latino arcaico, sia nella lingua d'uso della commedia sia nello stile alto della tragedia e dell'*epos*, è messo al bando dal purismo classico, che gli preferisce *animus* o *mens*. Ma i poeti augustei, Virgilio soprattutto, lo riprendono per il bisogno di un termine meno generico di *animus* e meno intellettualistico di *mens*. Domina nel latino cristiano, dove traduce alla lettera il greco καρδιά. Il Pascoli si pone su questa linea e ne continua la direzione, che era già stata, non a caso, quella romanza. L'uso di *cor* è amplissimo nei *Carmina* per ricchezza e novità di *iuncturae*. Tipica per il solito equilibrio fra tradizione e innovazione è la formula *corde tenus*, «non oltre il cuore», che ricorre un paio di volte: *Ruf. Crisp.* 145 e *Paed.* 118. Nel primo passo Poppea, in una visione interiore, vede la testa del suo bambino, insidiato dalla gelosia di Nerone, emergere dal mare. *Euge! hiat, at vox — corde tenus sonat* «apre la bocca a gridare, ma la voce risuona solo nel cuore». Come la stanca e smarrita voce materna dei *Canti di Castelvecchio*. Nel passo del *Paedagogium* Careio, dopo il litigio e la punizione, nel silenzio notturno della camerata ripensa alla patria e ai genitori perduti, e il cuore si gonfia di un'amarezza che non ha sfogo di parole: *nil praeter maerere datur, modo corde tenus*. Ora *corde tenus* non è, a quanto pare, attestato in latino; ma è foggiato su *verbo tenus* «solo a parole», che il Pascoli stesso usa in *Pomp. Graec.* 164, ed ha un autorevole precedente nell'*animo tenus* di Claudio Quadrigario (42 Pet².), che non sappiamo se fosse noto al Pascoli. Anzi direi che proprio la perfetta legittimità linguistica dell'espressione ne dissimula la novità e ne attenua il rilievo.

Più scoperti calchi semantici, e di più icastica evidenza, crea il poeta col sostantivo *cor*. Pomponia Grecina, posta dal marito nell'alternativa di

abiurare la sua fede o di perdere il figlio, *cohibet cor palmis* (v. 133) « si preme il cuore con le mani » (trad. Morabito): dove un latino meno sensibile ai valori della tradizione avrebbe forse accolto *premere* o *comprimere* secondo la facile suggestione dell'italiano, mentre *cohibere cor*, a mezza strada tra il senso materiale di « trattenere un membro del corpo », per es. *manus*, *pedes*, e il senso morale di « trattenere l'espressione di un sentimento », per es. *risum*, *lacrimas*, rinnova in parte l'immagine: trattiene con le palme il cuore che sembra balzare dal petto. La madre sacrifica la sua fede al suo bimbo e avanza di tre passi vacillanti, *quos cuncti pariter gradienti corde secuntur* (v. 138): tutti i presenti li seguono col cuore che va con essi. Comune in latino è *salienti corde* « col cuore palpitante », e lo usa il Pascoli al v. 112 di questo stesso carme, anch'esso in un'audace accezione: *neque illa — stans caedebat equos salientis verberare cordis*: Pomponia non assisteva alle corse come le altre matrone, frustando i cavalli con la sferza del suo cuore palpitante. *Gradienti corde*, formalmente così vicino al modello da sembrare solo una variante erudita, serve invece a sincronizzare il dato esterno dei passi di Pomponia e l'eco che essi hanno nel cuore dei presenti: mediante questa sincronia si crea intorno alla scena la tensione angosciosa del silenzio.

Diversa tensione, con potenza fantastica anche maggiore, aveva creato il poeta pochi versi avanti, quando Pomponia esita a gettare sul fuoco l'incenso dell'abiura: si vela la brace, le immagini degli antenati sprofondano nell'ombra e intorno alla donna sembrano sedere oscure forme di fantasmi intenti ad ascoltare ciascuno il suo cuore: *obscurae virum formae lemuresque sedentes — cordi quisque suo velut auscultare videntur* (v. 93 s.). Che non è solo immagine nuova, ma anche *hapax* sintattico, perché *auscultare* col dativo è attestato solo nel senso di « dar retta ». Perciò appunto il dativo, suggerendo un più attento ascoltare, un assorto porgere orecchio alla voce del cuore, contribuisce a chiudere, ciascuna in se stessa, le immobili forme dei presenti e a isolare la donna in un silenzio privo di comprensione. Non a caso in questa scena, che è fra le più alte della poesia pascoliana, tutta intessuta di silenzi e di penombre, ricorre così spesso la parola *cor* a esprimere il vario dramma che riempie di sé quei silenzi.

Al limite estremo dei calchi semantici si trovano le espressioni — parole o costrutti — dove il sostrato italiano è così trasparente che ci autorizza a chiamarle senz'altro italianismi. Questi casi, in cui si allenta il contatto con la tradizione, sono relativamente rari. Ma almeno due meritano un indugio. Chi legga nel *Sermo* (v. 502 di *Poematia et Epigrammata*): *per caerula noctis*, e ricordi che *caerulus* e *caeruleus* indicano un blu cupo, e quindi anche « scuro, fosco », come nota il Pascoli (*Prose*, I, p. 891), e perciò si applicano alla nuvola tempestosa (*caeruleus adstitit imber*, Verg. *Aen.* 3, 193) e all'ombra della notte (*caeruleas ad umbras*, *Ciris* 215) si sentirà autorizzato a intendere « per le cupe ombre della notte » o qualcosa di simile. E sarà smentito dal Pascoli stesso, che traduce « al chiarore ceruleo della notte »,

conservando all'aggettivo il suo valore etimologico in un contesto, che suggerirebbe piuttosto l'altro significato. Ma si sarebbe potuto sospettarlo dalle « voci di tenebra azzurra » di *La mia sera* e dalla « azzurra notte » di *Il dovere*. L'altro caso è il frequente e prevalente uso di *murmur* riferito alle cose col significato italiano di « mormorio », mentre è noto che *murmur* in latino dice il mugghiare del mare in tempesta, il boato del vulcano in eruzione, il rauco suono delle trombe, il rimbombo del tuono, l'uggiolo della tigre affamata: un rumore tutt'altro che carezzevole, come è invece il quasi costante valore di *murmur* in Pascoli. Basti ricordare per tutti il Virgilio dell'*Ecloga XI*, che, solo nella campagna vespertina, *secum fruitur divino murmure rerum* (v. 178). Significativo è, a questo proposito, un verso di *Fanum Vacunae*: *suaserunt puero tibi blandos murmure somnos* — *apes* (v. 6) « a te bambino conciliarono dolci sonni con il loro ronzio le api ». Ognuno riconosce il modello: è il virgiliano *saepe levi somnum suadebit inire susurro* (*ecl.* 1, 55). Ma Virgilio dice, latinamente, *susurro*; la sostituzione pascoliana di *murmure*, che rinunzia all'allitterazione onomatopeica con *suaserunt* e *somnos*, non sembra avere altra motivazione che il sovrapporsi del significato italiano alla forma latina.

Inversamente il latino reagisce sull'italiano, restituendo parte di quello che riceve. Qui la ricerca è difficile, perché non è sempre possibile distinguere fra latinismi diretti e indiretti, cioè mediati dalla tradizione letteraria italiana. Soprattutto nel lessico. I versi di *Campane a sera* già citati: « mi ritrovai con un branchetto arguto — di biondi eguali su per l'Appennino », contengono (a parte l'ipocoristico, tutto pascoliano) tre latinismi più o meno frequenti nell'italiano letterario; ma la loro unione fa pensare a un influsso diretto del latino: *grex argutus aequalium*. Migliore spia sono i latinismi sintattici. Penso, per esempio, al non raro uso dell'aggettivo « notturno » in funzione predicativa: « il languido fermento — d'un sogno che notturno arse... » (*Digitale purpurea*); « i foschi lupi che notturni a zonzo — fiutaron l'antro dove tu giacevi » (*Le Memnonidi*); « e l'occhio a lui chi trivellò notturno? » (*L'ultimo viaggio*); « Terra!... notturna, d'un tratto — bandì dalle coffe una voce » (*Manlio*); e molti altri ne tralascio. Un'indagine su questo uso dovrebbe prendere le mosse dalla nota del Pascoli a un verso di Orazio (*carm.* 2, 13, 7): *penetralia — sparsisse nocturno cruore hospitis*: « si può ma non si deve ridurre al semplice avverbio « di notte », bisogna che anche noi vediamo il sangue che spiccia nero nella nera notte » (*Lyra*, p. 257). La semplice determinazione di tempo si fa, così, nota di colore, trasferendo sul sostantivo la misteriosa suggestione della notte, ormai perduta per il logorio semantico dell'avverbio. È evidente la funzione del latinismo, di recuperare l'immagine appannata dalla banalità della lingua d'uso. Ma il più caratteristico latinismo sintattico del Pascoli è forse la concorrenza del relativo, non solo nei dotti *Poemi conviviali*, bensì anche in *Myricae*. Da *Ida e Maria*: « o mani d'oro, che leggiere andando — rigasi il lin.... »: *quae cum...*; dall'*Aquilone*: « meglio venirci con la testa bionda,

— che poi che fredda giacque sul guanciaie....»: *quod postquam...*; da *Anticiclo*: «seguiva — tra le fiamme il feroce urlo di guerra, — che come tacque, egli trovò l'Atride»: *qui ut...*; dall'*Ultimo viaggio*: «il dolce loto, cui chi mangia, è pago»: *quem qui...*; dalla *Porta Santa*: «Uomo, che quando fievole — mormori, il mondo t'ode....»: *qui cum...*; e non mancano esempi in prosa. Lasciamo agli italianisti il compito di approfondire l'indagine. Ci basta concludere che il ripetuto uso italiano (anche in momenti di alta poesia) di un sintagma così denso e tipico della ipotassi latina, non può non attestare la presenza attiva del latino alla fonte del linguaggio pascoliano.

Torniamo ai *Carmina*. All'altro polo degli italianismi stanno le innovazioni scavate all'interno stesso del sistema, senza alcuna, almeno apparente, sollecitazione dell'italiano: eloquenti testimonianze anch'esse della vitalità di una lingua a tradizione chiusa, fecondata, non snaturata, dalla convivenza con la lingua materna del poeta. In primo luogo vengono le espressioni con *rerum*, sulle quali attirò l'attenzione Marino Barchiesi. È noto l'uso latino di determinare col genitivo *rerum* sostantivi non altrimenti specificati. L'esempio classico delle stilistiche normative è *desperatio rerum* di contro al semplice «disperazione» dell'italiano. Modulo espressivo generato dall'esigenza di concretezza propria del latino, che ha bisogno di dare un contenuto sia pur generico al sostantivo; ma grazie appunto a questa genericità del genitivo *rerum*, è capace della più poetica indeterminatezza di immagini. Se il *longa oblivia rerum*, che ricorre almeno tre volte nei *Carmina* (*Cena* 114; *Fan. Ap.* 175; *Hymn. in Rom.* 434), è scarsamente originale, combinando il *longa oblivia* di Verg. *Aen.* 6, 71 con l'*oblivia rerum* di Lucrezio, già più nuovo è *per noctem rerum* dell'*Hymn. in Taur.* 123, che il Pascoli — sarà caso? — trascurò nella versione italiana, come notò il Gandiglio, e noi potremmo rendere: «nella notte della storia», forzando la metafora, che è discretissima in latino proprio per l'ambiguo valore di *rerum*, «cose» e «avvenimenti». Di folgorante novità è il risveglio della natura all'alba in *Fan. Vac.* 133 s.: *susurrus hactenus pressi sonant — rerumque circum lenis oscitatio* «i mormorii risuonano in sordina, ed è intorno come un lene sbadigliare di cose». La novità sta appunto nel generalizzare, mediante *rerum*, un'immagine che il latino aveva già riferito a singoli esseri del regno vegetale e animale. Bello è il pliniano (9, 107) (*conchas*) *pandentes sese quadam oscitatione*, con l'attenuazione della metafora; mentre nell'altro passo di Plinio (16, 88): (*arborum*) *folia cotidie ad solem oscitant*, la metafora par sbiadita nel senso derivato, e ben attestato, di «aprirsi». Ma l'immagine pascoliana, così sfocata, perde ogni corpulenza visiva per farsi sentimento umano delle cose, per suggerire, più che la materiale visione dello sbadiglio, la pudica dolcezza che ha nelle creature giovani l'attimo del trapasso dal sonno alla veglia. Al confronto più esterne, più leziose ci sembrano le pur nuovissime immagini di *Vagito*: «intorno a te le cose — fanno piccoli cenni di tacere», e di *I due fanciulli*: «vaghe ombre, che pare — che d'ogni angolo al letto alzino il dito». Ma c'è, nel *Myrmedon*, un'espres-

sione dove concentrazione sintattica e indeterminatezza semantica concorrono in un effetto di rara efficacia. A chi scopre, sotto la corteccia, i labirinti dei formicai, appaiono bizzarri disegni di minuscoli artefici. Il Pascoli li descrive con due parole: *rerum somnia* (v. 62 s.). Genitivo soggettivo o oggettivo? Sogni germinati dalla profondità oscura delle cose, dove mondo animale e vegetale si confondono nel flusso della vita cosmica, e fermati in misteriosi arabeschi sotto la scorza dell'albero? O vane parvenze di cose, profili incerti e inquietanti come nelle visioni dei sogni? È più facile intuire la genesi fantastica dell'espressione che dissociarne l'unità nell'analisi grammaticale: in questa analogia allucinante, che attesta le segrete corrispondenze del cosmo, riconosciamo una voce del mistero pascoliano. E, quel che più ci preme, una voce dal timbro così genuinamente latino, da risultare intraducibile in italiano, mentre il suo prossimo antecedente è in Virgilio: *omnia transformat sese in miracula rerum* (*Georg.* 4, 441). Né la poesia italiana del Pascoli presenta immagini affini, se non forse un quadro di nebbia di *I due fanciulli*: « e alto, in cielo, scheletri di faggi, — come sospesi, e sogni di rovine ». Ma se il valore di « sogni » è pressappoco quello di *somnia*, « rovine » offre all'immaginazione contorni ben più netti di *rerum*.

La figura etimologica non è, a dire il vero, specifica del latino: è fenomeno di ogni lingua, ma in latino ha una tradizione letteraria particolarmente antica e ricca, certo più che in italiano, per motivi che non è ora il caso di ricordare. Perciò l'abbondanza di figure etimologiche, specie in forma di accusativi interni, nella poesia pascoliana attesta piuttosto l'impronta del latino sull'italiano che viceversa. (Come, aggiungiamo tra parentesi, l'abbondanza di allitterazioni, anch'esso procedimento stilistico tradizionalmente latino e connesso col precedente, che ne è una forma estrema. Comunque non si tratta, in Pascoli, di eredità retorica, bensì di simboli musicali delle segrete armonie delle cose. Ma questo è altro discorso). Fra tutte le figure etimologiche spiccano per varietà e novità di accezioni quelle formate col verbo *rideo*, e fra queste la figura etimologica che troviamo — ancora una volta — in *Pomponia Graecina*. Nella scena del processo la muta partecipazione dei presenti al dramma di Pomponia è anche partecipazione delle cose: la fiamma ora langue lasciando d'ombra le maschere degli antenati, ora guizza illuminandole di bagliori improvvisi (v. 82): *ipsi luce foci tacti gliscente Penates* — *attonitum risum rident oculis defixis* « al riflesso della fiamma i Penati ridono negli occhi fissi un attonito riso ». Che *risum ridere* non sembri attestato in latino (Cicerone nelle lettere ricorre al greco: *rideamus γέλωτα σαρόδιον*, *fam.* 7, 25, 1), sarà puro caso: tanto è conforme alla tradizione. Nell'innovazione del Pascoli convergono tre fattori: l'accostamento della figura etimologica all'espressione oraziana *defixis oculis* (*ep.* 1, 6, 14); l'attribuzione al riso dell'aggettivo *attonitus* (altra parola pascoliana) solitamente riferito in latino a facoltà interiori o a parti del corpo; il ritmo pesantemente spondaico. Ne risulta un'impressione incancellabile di fissità arcaica, appena animata dall'affiorare di una vita ancestrale. Evo-

cati dalla vicenda familiare, i morti si affacciano per un momento alla vita dalla loro prigione di pietra, mentre i vivi, già lo vedemmo, sembreranno tra qualche istante rinchiudersi in una immobilità di fantasmi. La morte e la vita confondono i loro confini intorno a Pomponia, così come li confonderanno dopo l'abiura, quando all'animo ancor cristiano della donna la vera vita apparirà quella immortale dei morti in Cristo: ricordiamo il sommo canto dei martiri *tota infinitate remotus*. Ben lungi dalla novità formale e dalla pregnanza simbolica di questo verso ci appare l'immagine esteriormente simile, ma quanto scontata, di *Cen. in Caud.* 117: *tum faciet ridere foco splendente Penates*, dove anche la sintassi si avvilisce in una cadenza maccheronica.

Le innovazioni sintattiche più di quelle semantiche s'innervano nella struttura della lingua. Sono perciò il miglior indice della vitalità d'un sistema, purché rispondano a tendenze latenti nel sistema stesso e non lo forzino in moduli propri di altre lingue. Nel Pascoli si tratterà di vedere se la spinta espressiva dell'italiano agisca dall'interno del sistema, o dall'esterno sul sistema: una prevalente tendenza in quest'ultimo senso minaccerebbe di snaturare il latino, come si diceva prima, in atteggiamenti maccheronici, senza la consapevole ironia che, svalutando una tradizione aulica in un esplicito raffronto col volgare, è la giustificazione estetica del maccheronico vero e proprio. A questa delicata discriminazione si presta l'uso dell'infinito, più libero nei *Carmina* di quel che comporti la tradizione latina. Qui può avere influito sia l'italiano sia il greco, che già aveva offerto maggiore scioltezza di sintagmi ai poeti augustei. Per es. in *Ecl.* XI, 45 *tristior audiri*, se non ha precedenti specifici in latino, che di *audio* usa il supino passivo, ha però autorevoli modelli negli aggettivi determinati da infinito, del tipo *durus componere versus*: che è un noto grecismo della poesia e prosa imperiale. Più duro è l'infinito con aggettivi predicativi, come il *primus insuetos Italīs ostendere versus* (*Cen. in Caud.* 15) « primo a mostrare agli Italiani insoliti metri », che risponde all'oraziano *dicar.... princeps Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos* (*carm.* 3, 30, 13): si tratterà di italianismo, agevolato forse dalla clausola latina *deduxisse modos*, dove però l'infinito ha diversa funzione sintattica. Il rovescio della medaglia ci è dato, per recare un esempio solo, dal v. 79 del *Moretum*. Mecenate esorta i poeti a cantare la vita dei campi: *rus vocat.... sulcos mihi redde priores, — redde pie florere, meis mugire iuencis. — Te tibi restituum*. « La campagna t'invita: rendimi i solchi d'un tempo, rendimi la pia fioritura, il muggito dei miei giovenchi, e io ti restituirò a te stesso ». Ho tradotto, seguendo l'edizione mondadoriana, con due sostantivi gli infiniti *florere* e *mugire*, oggetti di *redde*. E tale è la loro funzione sintattica, rispondente al valore originario di sostantivi verbali: rendimi il fiorire etc. In latino di *reddo* con l'infinito è noto un solo esempio di Stazio (*Theb.* 1, 616), ma in Pascoli la reminiscenza, se pur c'è, si dissolve nella coerenza del contesto: precede *redde* con un oggetto nominale (*sulcos priores*), segue *restituum* con un oggetto pronominale (*te*). Tra essi

si collocano con perfetta naturalezza i due infiniti sostantivati. La necessità espressiva di allineare sintagmi simili e il patrimonio tradizionale, che offriva moduli arcaici ma ancor produttivi come *da bibere*, hanno trovato un felice punto d'incontro.

Del tutto interno al latino è poi l'*hapax* sintattico forse più vivo dei *Carmina*: *Post occasum urbis*, v. 50. L'orda dei Goti invade il foro in rovina e ne turba il silenzio. I templi ridesti ricercano gli antichi sacerdoti. L'Anfiteatro sobbalza al clamore della folla e desidera le tigri di un tempo. Così suona una traduzione letterale del latino *veteres tigris hiat immemor Amphitheatrum*. Ma *hiare* transitivo ha solo il senso, e per giunta raro, di *ore aperto emettere*; qui, come mostra il precedente *requirunt templa sacerdotem*, ha invece il senso del suo composto *inhiare*, «desiderare avidamente, bramare». Innovazione gratuita? Non crediamo. Perché *hiare* vale propriamente «stare aperto, spalancato», e corrisponde da presso al nostro «vaneggiare», un verbo che piaceva al Pascoli: «la Porta ancor vaneggi!» (*La Porta santa*). E dunque *tigris hiat* fonde in uno stesso sintagma il valore etimologico ed intransitivo di *hiare* e quello transitivo di *inhiare*, ossia un sentimento e un'immagine: il sentimento che anima le pietre di un umano rimpianto e l'immagine che evoca il vuoto spazio dell'anfiteatro deserto.

* * *

Il nostro saggio volge alla fine. Se ci fosse tempo, dovremmo spendere qualche parola per mostrare nei *Carmina* quella mescolanza degli stili che gli antichi, chiusi nelle ferree leggi dei generi, non conobbero. E insisteremmo in particolare sul fatto, che la tradizione stilistica latina è più varia che non si creda. Accanto alla rigorosa architettura ipotattica di certa — non tutta — prosa ciceroniana sta l'agilità del parlato e la paratassi isocolica della più genuina tradizione indigena, quella sacrale dei *Carmina*: i suoi nessi non sono logici — particelle di subordinazione —, ma fonici — allitterazioni, anafore, omeoteleuti. Gli stessi procedimenti che spesseggiano nella poesia del Pascoli, italiana e latina. Diamone un esempio, l'ultimo: la breve lirica del *Fanum Vacunae* intitolata *Conticinium* «L'ora del silenzio prima dell'alba», che qualcuno ha giustamente accostato alle *Myricaë*.

*Strix repetit nunc cana cavum, nunc noctua rimam,
gryllique sub terris latent.
Iam nec eunt aurae nec inhorrens palpitat arbor,
silentioque ros cadit,
stellaeque invitos oculos, una, altera, plures,
iam condidere palpebris....*

«Ora la grigia strige torna alla sua tana, la civetta al suo pertugio, e i grilli se ne stanno nascosti sotto terra. Più non vanno le brezze né l'albero palpita rabbrivendo, e la guazza cade in silenzio, e le stelle — una, due,

tante — già hanno nascosto gli occhi sotto le palpebre....». La struttura sintattica è semplicissima: una serie di coordinazioni copulative eguali che aggiungono quadro a quadro, come uno sguardo che salga dalla terra al cielo abbracciando uno spazio sempre più vasto, sino alla sospensione finale dei puntini che sfumano l'immagine nell'infinito. I rapporti temporali sono ben rilevati da due coppie di anafore: *nunc nunc* e *iam iam*, il cui succedersi oppone il dinamismo del primo verso (*repetit*) alla prevalente staticità degli altri, ottenuta mediante l'espressione negativa (*nec.... nec*) e perfettiva (*con-didere*). Entro questa cornice, che potrebbe esser classica, tutte le immagini sono nuove: dalla strige che la tradizione antica conosce solo come uccello di sventura e di morte — il vampiro — a quell'*eunt aurae* che in latino sarebbe piuttosto *flant* e ci ricorda il pascoliano « io so che in alto scivolano i venti — e vanno e vanno senza trovar l'eco » (*Il cieco*) (dove viceversa « scivolano » è un latinismo: *labuntur*); alla reminiscenza oraziana di *inhorrrens* (*carm.* 1, 23, 5) subito compensata dalla insolita metafora di *palpitat*; alla icastica enumerazione *una, altera, plures*, dove nessuno sospetterebbe un'eco quasi letterale delle *Verrine* (4, 66: *dies unus, alter, plures*); e gli occhi delle stelle erano, sì, noti alla fantasia mitica degli antichi, come osserva anche il Pascoli in *Lyra* (p. 49): « non sono le stelle gli infiniti occhi del cielo, di Argus Panoptes, di Indra? »; ma l'aggettivo *invitos* e il sostantivo *palpebris* riducono quell'immagine di grandiosità cosmica alla pascoliana misura di occhi infantili riluttanti al sonno. Non è nella poetica del fanciullino ingrandire le cose piccole e rimpicciolire le grandi?

* * *

Nelle *Rane* di Aristofane Eschilo chiedeva: « vedi tu questo piede? ». E Renato Serra rispondeva: « no, non lo vedo ». La risposta di Serra vale anche per i Latini; ma non per il Pascoli. Egli è l'unico poeta latino di cui possiamo riascoltare la parola nella pienezza della sua vita, nelle sue modulazioni e nelle sue pause. Il suo latino non è giuoco umanistico perché non è quasi mai reminiscenza inerte; è vitale perché non si sottrae alla dialettica tradizione-innovazione, in cui consiste la vita di ogni linguaggio. Ascoltiamo il Pascoli critico: « Come sono stolti quelli che vogliono ribellarsi o all'una o all'altra di queste due necessità, che paiono cozzare tra loro: veder nuovo e veder da antico » (*Prose*, I, p. 17). Ascoltiamo il Pascoli poeta: « Io sono una lampada ch'arda — soave!... e ascolta — le vecchie parole sentite — da presso con palpiti nuovi » (*La lampada*).

ALFONSO TRAINA

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

MARIO SOLDATI

Sanno ormai il colto e l'inclita che Mario Soldati, scrittore, e regista cinematografico tra i nostri migliori, compì i primi studi presso un collegio di Gesuiti. È giusto che questo sia divenuto un luogo d'obbligo in ogni discorso su di lui; perché non è esagerato dire che, senza quell'educazione, oggi non avremmo lo scrittore Mario Soldati, o — a scanso di ciò che di *tranchant* può contenersi in tale affermazione —, si può ammettere, almeno, che non avremmo *quello* scrittore che oggi risponde al nome di Soldati. In ogni modo sull'argomento dovremo tornare sparsamente in seguito.

Egli studiò anche critica d'arte, il che gli valse come affinamento del gusto. C'è pure da ricordare che appartenne al gruppo di Piero Gobetti, donde ne uscì certamente più sollecitata la sua insofferenza per ogni forma di conformismo ed ipocrisia sociale. Tuttavia si tratta, a nostra veduta, di un anticonformismo avvicinabile, più che al « protestantesimo » del Gobetti, ai modi di un Longanesi, o al *côté* Maccari, per essere un anticonformismo meno rigoroso e intransigente di quello gobettiano, e più incline, invece, ad esprimersi in forme duttili e mordaci, a condirsi di « veleni », insomma più « italiano ». E qui non trascureremo il fatto che il Soldati non si rifiutò neppure a talune più specifiche suggestioni strapaesane, del che, non fosse altro, fa fede qualche suo componimento poetico sul tipo delle cantate o colascionate care al Maccari stesso, o a Curzio Malaparte. Ma il Soldati, essendo piemontese, e perciò già in certo modo premunito dal pericolo di arroccarsi boriosamente in orizzonti culturali infine angusti —, non andò, in tale direzione, più in là dal raccogliere qualche eco, a motivo, più che altro di una naturale curiosità, e inoltre perché verso gli atteggiamenti propri a *Strapaese* lo spingeva una vena crepuscolare in lui piuttosto sensibile. Ché in fondo, sotto l'illusiva, e, per certi aspetti anche generosa baldanza di quel movimento, sopravviveva un non mentibile sentimento crepuscolare, riflettentesi oltre che nelle forme letterarie prescelte, in un'intima stanchezza e sfiducia disperatamente sforzate a un tono innaturale, come di chi levi troppo alta la voce per non tradirsi disarmato.

Il Soldati pare che esordisse con un dramma in tre atti, intitolato a Pilato; dramma che confessiamo di non conoscere, e non sapremmo dire se fu mai stampato, visto che non figura nell'elenco delle opere dell'autore. Da

quello che se ne sa, già lì egli doveva dar prova di notevoli capacità introspettive; comunque non è difficile arguire che si trattasse di una esercitazione, per cui esso è da ascrivere alla preistoria, o, al più, alla protostoria dello scrittore; la cui storia ebbe veramente inizio con i racconti di *Salmace*.

Concomitanze varie, come l'anno di pubblicazione (il '29), lo spiegato carattere narrativo, insolito o raro nella nostra situazione letteraria di allora, l'evidente fermento moralistico —, fanno sì che quando si rivà all'esordio del *Soldati*, si affacci spontaneo alla mente anche il ricordo del primo romanzo di Moravia: *Gli indifferenti*. Sono però coincidenze quasi tutte estrinseche, salvo la lieve scossa che l'apparizione dei due libri, come s'è accennato, produsse nel sonnolento e soffocato clima letterario coevo, e salvo, di conseguenza, l'implicita esortazione ed esempio agli altri scrittori, perché, quantunque in tempi illiberali e mortificanti, la letteratura potesse non venir meno a un ufficio civile. Per il resto, la differenza tra il *Soldati* e Moravia è grande, e chi guardi alla vocazione di moralisti che è in entrambi, la dovrà riassumere ancora nel divario che intercorre tra un « protestante », anzi un « giansenista », e un « cattolico ». A voler cercare qualche altra somiglianza, per altro sempre vaga e non determinante, si può ravvisarla nel fatto che ambedue, ancorché giovanissimi, già dimostrano una maturità soprendente, che tuttavia nel *Soldati*, a differenza di Moravia, non fa pensare addirittura a un *monstrum* o prodigio: di lui non si sarebbe potuto dire che è nato vecchio, come si esprime il Russo per l'altro.

Tornando ai racconti di *Salmace*, sin dal primo di essi, *Vittoria*, si offre *in nuce*, o in forma condensata, la tematica che ricorrerà con maggior frequenza nell'opera soldatiana. Già evidenti sono nel protagonista quei riflessi autobiografici dei quali, dal più al meno, son portatori buona parte dei personaggi del *Soldati*, anche se è vero che a nessuno di essi, la sua autobiografia egli l'affida per intero, ma piuttosto la suddivide, se si può dire, distribuendone a ciascuno una parte. Dunque l'Eugenio del primo racconto è colui che inaugura la tratta di altri consimili eroi, smunti eroi della frustrazione morale, testimoni e vittime di una società, quella borghese, di cui ben sanno lo stolido convenzionalismo e l'ipocrisia, ma vanamente adunano l'ansia di evaderne, perché ogni conato in tal senso finisce a infrangersi fatalmente contro un muro che si leva inesorabile, prima che altrove, in loro stessi. L'ambiguità contro cui essi vorrebbero rivoltarsi è ormai annidata nel loro sangue, immessavi indelebilmente da un'educazione intimamente coattiva, seppur blanda nelle apparenze: la tipica educazione gesuitica. Per cui la polemica del nostro scrittore s'indirizza implacabile in una contro il costume borghese e i Gesuiti, essendo questi, ai suoi occhi, i patrocinatori e coonestatori di quello.

All'origine dell'ambiguità di cui sono succubi personaggi come questo Eugenio, c'è dunque un dramma pedagogico: quasi tutti sono stati scolari dei Gesuiti, o di collegi religiosi d'ispirazione affine. Ed ecco le amare riflessioni del nostro Eugenio, una notte che, rientrato in casa, si sente, come

tante altre volte, soffocato dall'ambiente che lo attornia, dal disgusto e dal tedio infinito che da esso emana:

Nell'anticamera c'era l'odore degli zucchini in carpione: veniva dalla dispensa, dove erano stati messi a fermentare per l'indomani. Ecco uno di quegli imprevisti periodici, che non mancavano mai di riempire Eugenio di una certa soddisfazione.

Mino dormiva, come sempre, infagottato nelle lenzuola. Quella visita notturna al figliuolo era forse, Eugenio lo sentiva senza confessarselo, la cosa più seccante, il momento più incerto della giornata. Davanti alle immagini e agli oggetti sacri che riempivano la camera del ragazzo, Eugenio provava come una vaga vergogna, almeno un fugace movimento di stizza. Inutilmente si diceva che anche la propria camera era parata a quel modo e che egli stesso, con sua moglie, seguiva scrupolosamente le medesime pratiche religiose in cui Mino era ingolfato per via dell'educazione pretesca: inutile. Quel dodicenne triste e magro, quel piccolo devoto era l'immagine repugnante della sua stessa debolezza. Vedendolo, Eugenio si ricordava di se medesimo a quell'età; si ricordava di essere stato, proprio con quel medesimo aspetto, un piccolo tristo gesuita. E pensando alla gioconda eresia, al libero varco sul mondo che gli avevano poi aperto i vent'anni, Eugenio constatava quanto poco fosse durato quel tempo felice e sincero; quanto cammino a ritroso egli avesse compiuto, e quanto egli somigliasse di nuovo al ragazzo che era stato: e a quest'altro ragazzo che, per un momento, guardava dormire.¹

Quella notte stessa Eugenio appurerà, senza drammi (in fondo anche questi personaggi soldatiani sono degli « indifferenti »), appurerà che la moglie, una donna della *haute*, fin qui apparsagli insignificante e stupida, lo tradisce. Questa, egli decide, è l'occasione buona per romperla definitivamente con un mondo sì infame, e per tornare libero alle care consuetudini giovanili. Senonché Eugenio non ha fatto i conti con la sua tara intima, tara che consiste in una mistificazione che è prima dei sensi che dello spirito, sicché questo soggiace a quelli. E andrà a finire che, attratto dal nuovo languore che spira da Vittoria, ora che la sa viziosa, si riaccenderà per lei, e questa sarà la sua capitolazione.

È un motivo che, più o meno variato, sviluppato e arricchito, tornerà tante mai volte nella narrativa di Soldati; perciò ci soffermiamo su *Vittoria* in maniera che altrimenti apparirebbe sproporzionata all'importanza che, preso in sé, il racconto ha. Il che però non vuol dire che non sia un bel racconto, e anzi il nostro indugio dipende anche dal voler mostrare come l'autore vi appaia già padrone della propria arte. Si nota, è vero, qualche residuo letterario, e la prosa, nel complesso, appare calibrata un po' troppo. L'episodio del sogno è poi un po' preordinato; ma vi è in compenso molta finezza psicologica, e soprattutto è notevole la capacità di graduare e sfumare. Si veda, per farsene un'idea, come l'imminente sconfitta di Eugenio si annunci a quell'improvviso adergersi di Vittoria, da così grigia che era per l'innanzi, nella consuetudine maritale, ma ora « ferma nella sua pelliccia sorridendo come una domatrice ». A questo punto, prima che l'uomo ne prenda una pur lontana coscienza, è già incominciata la nuova seduzione.

¹ Citiamo dal testo ultimo dei *Racconti*, pp. 2-3.

Questa Vittoria è altresì essa ad aprire la bellissima galleria soldatiana di ritratti muliebri, con questo « nudo », al quale coopera chiaramente il Soldati studioso delle arti figurative:

.... Presto fu nuda, e la piccola lampadina incappucciata che pendeva in capo al letto le dorò il ventre e le cosce.

I piedi erano immersi nel tappeto di pelle di capra. Il tronco, il collo, il viso restavano nell'ombra, e quasi vi si dilatavano, con l'onda spessa e pastosa del loro profumo ». ²

Soldati sarà il poeta della donna dal fascino ambiguo, e quel profumo spesso e avvolgente starà ancora a simboleggiare la torbida sollecitazione dei sensi in drammatico dissidio col disgusto morale. E Vittoria precorre le Nore, le Dorothee, le Aurore, che però proverranno dal *demi-monde*, perché, con un più di volgarità, possano meglio appagare il gusto d'abiezione, l'exasperato masochismo, che è in coloro che da esse amano farsi soggiogare.

A proposito di tale gusto masochista, ci si consenta di aprire qui una parentesi. Si tratta di un'aberrazione a cui vanno ineluttabilmente incontro, e non certo la peggiore, quanti ricevettero, in età acerba, un'educazione fallace. Più in là vedremo come il Soldati spiega in termini perspicui il processo. Comunque, della fenomenologia, o piuttosto teratologia, sessuale, il masochismo sembra averlo impressionato di più. È solo una nostra ipotesi, ma non troppo azzardata, che egli abbia letti i libri del famoso Sacher-Masoch: se li ha letti, non è improbabile che lo abbiano colpito nell'immaginazione più degli stessi libri di Freud. In verità, di freudiano, nel nostro, non c'è molto, o c'è poco più di quel tanto che oggi se ne sa dappertutto. E ciò perché — si direbbe — Soldati ha bisogno che certi fenomeni della sessualità restino dei *tabù*, cioè iscritti in un alone il più possibilmente misterioso, sì che la sua inventiva, in riguardo ad essi, possa meglio prendere l'aire; perciò, ne sia o meno consapevole, tende a rifuggire da Freud come da uno scandaglio inopportuno. Freud, insomma, potrebbe risultare un dis-sacratore di certi idoli con i quali l'immaginazione del nostro Soldati specialmente simpatizza. È così che a noi sembra di doverci spiegare la contraddizione di un temperamento come il suo, che è sì quello di un romantico con non infrequenti inflessioni crepuscolari, ma in cui convive altresì una sincera attitudine illuministica: la contraddizione, vogliamo dire, per cui alla mente di questo illuminista, il freudismo, che rappresenta il moderno corrispettivo (come precisò acutamente il Binni) degli illuministici e sensistici « sensi interni » —, non parla gran che.

Che poi Soldati sia profondamente persuaso della necessità della chiarezza intellettuale, che sia un entusiasta del dono della ragione fugatrice di tenebre, sta a provarlo tutta la sua opera di narratore e saggista con il tipo di cultura che ne costituisce il fondamento. Comunque a noi, certi partico-

² *Ivi*, pp. 14-15.

lari momenti di trepida gioia intellettuale, piace coglierli, ad esempio, in quegli episodi quando tra due personaggi s'istituisce una corresponsione di pronto intuito, un capirsi senza dire, dietro cui senti l'autore come a vagheggiare, sin nelle rifrazioni minime, la nascita di una superiore civiltà dell'intelligenza.

Degli altri racconti di *Salmace*, dobbiamo menzionare ancora, almeno, *Mio figlio* e *Fuga in Francia*. Quest'ultimo è notevole: per la scioltezza e vivacità con cui è condotto, è forse la prova dove s'impone per la prima volta quella *aisance* narrativa per la quale al Soldati spetta un posto particolare tra i nostri scrittori contemporanei. C'è poi un'altra figura di donna, Maria, che resta nella memoria, oltre che per l'aspetto fisico, ritratto sempre con rapita sensualità, per la malizia tutta femminile in lei vivissima, e tuttavia per la compresenza di spontanei moti materni e sororali; per cui noi crediamo che pochi scrittori riescano, al pari del nostro, a una così vivace e toccante rappresentazione della femminilità sempre riaffacciante, oltre ogni abitudine fastosa o corrotta. E c'è inoltre da notare, in *Fuga in Francia*, la presenza del paesaggio alpino, che il Soldati evocherà sempre con accenti di misurato e pur commosso entusiasmo: un'altra delle sue note poetiche particolarmente intense.

Mio figlio, quando apparve, piacque a quel fine critico che sa essere Montale, e gli piacque perché vi si affronta una materia tratta direttamente dalla vita, e l'autore non vi si disperderebbe in esercizi puramente letterari. È un giudizio che ovviamente ci spieghiamo, dati i tempi a cui esso rimonta,³ mentre oggi un giudizio positivo su quel racconto dovrebbe venir confortato da altri argomenti; ma crediamo sia difficile trovarli. La verità è che in quell'occasione a Soldati avveniva di commettere l'errore opposto a quello in cui cadde, molto più tardi, e in una prova ben altrimenti ambiziosa, cioè nelle *Lettere da Capri*, dove, a detta del Trombatore, egli «ha voluto tragediare una situazione che per sé poteva produrre solo un comico imbarazzo».⁴ In *Mio figlio* lo sbaglio fu dunque di aver voluto risolvere in commedia una situazione che non lo consentiva. Si tratta di un padre che porta via la moglie a suo figlio, e ci narra cinicamente come la cosa andò, mentre non si stanca di protestare che l'unica soddisfazione che gli rimane è di avere un figlio. Ora tutto ciò può darsi, ma noi, dietro quel cinismo, per incallito che voglia essere, non sentiamo muoversi niente: in fondo all'animo del protagonista, per fare un esempio, allorché sta per mandare ad effetto la decisione peccaminosa, non vediamo accennarsi neppure un brivido, come almeno ci aspetteremmo, ché anzi, giusto a quel punto, quello si dà a un fare marionettistico quanto mai inopportuno. Gli è che Soldati non è nato a calzare il coturno; talché gli è connaturale la disposizione a capovolgere il dramma in com-

³ Cfr. «Pegaso», IX, 1929.

⁴ Cfr. *L'Unità*, 15 luglio 1954.

media, o, come scrive Pampaloni, a far sì che « gesti e sentimenti dei personaggi *sembrino* sempre accennarsi su un passo di balletto, su un 'allegro' musicale »;⁵ ma ci sono drammi e drammi, e questo in questione mal sopportava un'operazione del genere. Operazione che invece gli riesce perfettamente quando ha da mettere a fuoco dissonanze di meno tragica entità, sempre dell'ambiente borghese, come, ad esempio, quelle connesse all'originaria educazione gesuitesca. E allora che, dall'alto della « gioconda eresia » (a patto però che ogni volta sappia riconquistarsela, come cercheremo di dimostrare in seguito), Soldati può movimentare le vicende col suo caratteristico piglio ilare, che non è, d'altra parte, senza punte d'amarezza.

Ma, visto che al dramma dell'educazione sbagliata, dal Soldati individuato, ci accade di alludere ripetutamente, converrà sentire come lui stesso lo spiega:

« Tu non sei stato a scuola dai preti e per questo non hai capito bene », ruppe a un tratto il silenzio Pavesi, rivolgendosi a Foà, « tu non sai che cosa è un *fioretto*. Per esempio, ai bambini piace il gelato. Ebbene, dicono loro i preti, fate *il fioretto alla Madonna* di rinunciare al gelato. Mortificate questa brama, che in sé è buona e innocente, per esser santi. Tutto, nell'educazione religiosa, è diretto a questo scopo: diventar santi, spiritualizzarsi all'estremo. O Signore, fatemi santo! è una giaculatoria consigliata ai bambini. Ora, quando il desiderio dei piaceri naturali e legittimi si fa più urgente, il ragazzo non può più soddisfarvi naturalmente. Mangerà il gelato non per il piacere di sentirne il gusto, ma *pensando* il gusto come disprezzo della spiritualità, come umiliazione masochista della santità. E il fioretto rovesciato. Il misticismo ha talmente dominato la sua educazione, che è diventato necessario anche alle funzioni che gli sono opposte.... »⁶

È un brano trascritto dal *Fioretto*, dove si narra di un tal Vietti, che, per amore d'abiezione, se ne fugge ad Algeri, e quivi si fa manutengolo di una prostituta indigena, e succubo volontario di quella, e infine morrà di una morte orrenda. Il racconto non ci sembra gran cosa, e vi si ritrova l'inclinazione che ha il nostro per il romanzesco, sovente colorito di tinte cupe e talvolta quasi granghignolesche. In ogni modo il passo riferito è assai esplicito e significativo; mentre è il caso che da parte nostra si osservi come tali convinzioni, in sé inoppugnabili, lo scrittore inclini in qualche caso a renderle rigidamente condizionanti il comportamento dei vari personaggi, col risultato di cedere, per tal guisa, a una sorta di determinismo pedagogico. Quei presupposti, in altri termini, non operano sempre in forma trascendentale; per cui gli *exempla* restano troppo letteralmente tali; e spesso ancora, a tal fine esemplificativo, i personaggi vengono sforzati al punto che, se possono divertire l'umor comico dell'autore, il suo gusto per la trovata, per la

⁵ Cfr. *L'Espresso*, 20 novembre 1955.

⁶ *Il fioretto* fa parte del volume: *L'amico gesuita*, ma noi citiamo, al solito, dai *Racconti*, pp. 132-33.

sopresa psicologica —, convincono assai meno il lettore. Così, mettiamo, una trovata alquanto tetra è quella di far scrivere al giovane avvocato Motta, un ossesso erotomane, i versetti delle litanie a tergo di una lasciva effigie di Marlene Dietrich; né mancano altri esempi consimili.

Le pagine di *America, primo amore*, che resta un bel libro, e però ha ben meritato la fortuna editoriale che gli ha arriso, muovono da una disposizione che nell'insieme possiamo chiamare lirico-saggistica, la quale tuttavia non smentisce la primaria vocazione narrativa del nostro autore. La gamma dei sentimenti varia dal satirico al comico e al patetico: ci si ritrovano insomma i toni a lui più consueti. Il titolo riflette una condizione di spirito precipuamente giovanile:

Molti uomini, per un tempo della loro vita, e cioè durante il loro primo amore, credono che sia possibile esistere totalmente fuori di sé, dedicarsi esclusivamente a un'altra persona.

Così io, durante il mio primo soggiorno americano, credevo che fosse possibile evadere: cambiare di patria, di religione, di ricordi e di rimorsi. E vissi più di un anno nella morbosa persuasione di esserci riuscito. Il primo amore e il primo viaggio son malattie che si somigliano.

L'ebbrezza che mi davano allora le folle del subway era dunque oscuro struggimento, anzi distruzione. Decomposizione edonistica della mia persona. Delinquenza, nel senso etimologico di deliquescenza.

Che importa? Poi che sono tornato e bene o male mi ricompongo, sia concesso anche a me di piangere il giovanile errore. E di ricadere in pensiero.⁷

Altrove ancora si alluderà all'America come a uno « stato d'animo, una passione »; e il titolo avrebbe potuto anche essere, non meno soldatianamente, *Fuga in America*, commutabile nell'altro, conforme al senso di speranza illusa, che il nuovo mondo susciterà nel giovane visitatore, di *Fuga in Europa*. Ché l'ansia di evasione che lo aveva spinto colà, finirà a smorzarsi a causa di un altro conformismo, quello di marca puritana, che vi dilaga. Tuttavia Soldati è un viaggiatore onesto: egli dichiara con scrupolo che l'America non è solo quella che colpisce, in bene o in male, la sua sensibilità di europeo imbevuto fino al midollo della cultura del suo mondo d'origine.

Particolarmente efficaci sono i capitoli che toccano della vita degli emigrati italiani: è una vita che nel Soldati suscita un nodo d'amarezza nel considerare come quelle brave e patriarcali famiglie dei nostri paesi si siano lasciate svuotare dell'anima da una civiltà meccanica e schiacciante. E l'amarezza è maggiore, perché il nostro si accorge di non poter simpatizzare con quella gente che non si rende conto neppure alla lontana del grave snaturamento subito. A meno che non si tratti del duca di Solimena, un nobile siciliano spiantato, per caso incontrato un giorno che la gran noia americana s'era fatta più insostenibile del solito. È un incontro del quale noi neppure ci

⁷ Citiamo dall'edizione Einaudi, 1955, p. 69.

dimenticheremo troppo facilmente, per la pena e solitudine che s'accenna dietro i modi sobri e lo sguardo affabile e indulgente del Duca. È un capitolo che prende dal principio alla fine; specie nella conclusione, uno scorcio più toccante Soldati non avrebbe potuto trovare. Per non offendere la miseria del suo occasionale compagno, si trattiene dal far cenno a un tassì:

.... già ci eravamo stretta la mano, già egli mi aveva voltate le spalle e si allontanava col cappotto lungo e a vita, il cappello duro, schiena dritta, passo marziale.

In quel momento, di fondo alla strada apparve un auto (un taxi, dal colore arancione) e avanzava a grande velocità.

Il Duca si tirò contro il muro. Il taxi passò. Ancora una volta, mi trattenni a tempo: stavo per far cenno al taxi. Mi avviai nella direzione della fermata tranviaria che il Duca mi aveva indicato. Dopo qualche passo mi voltai; e lo vidi laggiù, perduto nella neve che la distanza infittiva.

Anche lui, in quel momento, si voltò, e mi vide. Ma vergognandosi forse di quest'ultima debolezza, dopo un attimo di arresto finse di essersi voltato per attraversare la strada.⁸

Ma ci sono altri capitoli di uguale riuscita, e anche certi accenti crepuscolari, nonché il sobbalzare ogni tanto di un sentimento *chez nous* non mai spropositato, del resto, si giustificano con il complessivo stato d'animo da cui s'è visto che scaturisce tanta parte del libro.

Altrove è risentito più da vicino il clima della prosa d'arte: e, al riguardo, questo che segue ci sembra un passo probativo in modo evidente:

Fu forse quel giorno. Siccome doveva provare la toilette per il ballo di sabato, aveva deciso di prendersi vacanza....

Questa fu forse l'ora e questo il luogo. Una ventata alzando la tendina aveva ampliato fino alle scapole nude la zona soleggiata che attraversava il suo corpo. E per un momento il vento spirò con forza eguale nella tendina ferma, alzata e gonfia. L'ombra obliqua tagliò la schiena, s'incantò a quel diaframma. Nel bagno di luce improvviso la veste di moiré acquamarina vibrò vaporosa, indolente ed estatica come quando le nubi scorrenti sul cielo si aprono un momento e lasciano raggiare il sole.

L'ombra ricadde e si richiuse con lievi trasalimenti all'altezza delle caviglie. Ma quell'attimo era bastato: nel gioco multiplo dei specchi, del vento, del sole e dell'ombra, Olive aveva visto le sue spalle e aveva sorriso a se stessa.⁹

Qui viene da pensare a Cardarelli (ma a Cardarelli quando a prevalere in lui è il *rhétoricien*), per l'aggettivazione posposta, duplice e anche triplice, ma un po' fine a se stessa («... nella tendina ferma, alzata, gonfia», «vibrò vaporosa, indolente ed estatica»), o, anche, si pensa a Cecchi quando è in «presa immediata, come del critico che trascrive un quadro» (Contini) («Olive aveva visto le sue spalle e aveva sorriso a se stessa»). Comunque, sono le parti dove la prosa di Soldati si studia di farsi levigata, esatta; ma vorremmo osservargli celiando, che la fattura di queste pagine ricorda alquanto le va-

⁸ *Ivi*, p. 157.

⁹ *Ivi*, pp. 57-58.

rie Olive, Marjorie, Alice e le altre « principesse », bellissime e studiatissime, ma di una bellezza disanimata di bambole.

La verità sul caso Motta, e i racconti del volume: *L'amico gesuita*, risalgono all'incirca ai medesimi anni. Il primo è un romanzo che si legge tuttora volentieri, né credo ci sia chi si formalizzi su quella sorta di *contaminatio* che vi ha luogo, tra « giallo psicologico » e racconto surrealista. Dal nostro canto, noi siamo portati a dare la preferenza alla seconda parte, quella propriamente surrealistica, dove ci sembra che l'autore dia meglio prova di varietà inventiva e vivacità di rappresentazione; il connotato fondamentale è ancora la vocazione al narrare che Soldati mai smentisce.

Benintesi, nel *Caso Motta* non si ritrova nulla di particolarmente profondo, nessuna penetrazione nuova delle cose; pure, ci si lascia prendere di buon grado dal modo come la vicenda è narrata, specie, come dicevo, a partire dall'apparizione della sirena, apparizione che inaugura l'avventura sottomarina del protagonista, e che è preparata con sapiente sospensione musicale. C'è, nel tutto, dell'industria, dell'abilità letteraria, non si può negare, ma c'è soprattutto un brio, un'agevolezza di ritmo che non cessa di avvicinare. Noi avremmo solo alleggerite le parti relative al professor Pallavera e alle sue manie scientifiche, ché in verità s'intrudono nel racconto e spesso producono del fastidio.

Indicheremo due episodi che ci sembrano, in guise diverse, notevoli: il primo è quando le sirene prendono a palleggiarsi l'avvocato Motta, e svolgono una pantomima sorretta da una fantasia scenica vivacissima, mentre le lacrime di Juha (« Juha era tristissima: abbassò gli occhi e due lacrime le rigavano le gote ») a noi fanno pensare a certe umanissime espressioni dei cartoni di Disney. L'altro episodio è quello, inerente a una chiara allusività sado-masochistica, della Sirena-regina davanti alla quale attendono, tremanti eppur segretamente presi da voluttuosa gioia, le vittime umane ad essa destinate. Questa smisurata sirena è perciò la proiezione orrido-surrealistica del mito masochista che sappiamo assai ricorrente nel nostro scrittore; essa è, come rilevò Cecchi, parente prossima delle Dawn e delle altre massicce matrone in cui Soldati ama incarnare ed esasperare il suo ideale muliebre.

Venendo all'*Amico gesuita*, ricorderemo che vi si contengono, oltre a racconti veri e propri, diari, elzeviri, « divertimenti »; talché quel libro può in certo modo costituire anche una rassegna della versatilità letteraria del suo autore. Vi si legge, per esempio, un pezzo, *Il campione*, con il quale specialmente Cecchi confortava l'affermazione che l'arte narrativa di Soldati è essenzialmente di specie ritmica: « Se l'arte gli valesse sempre (come si può credere che, in processo di tempo, gli varrà), Soldati non desidererebbe esclusivamente che di orchestrare i casi di coscienza dei suoi personaggi, su un giuoco di contrasti e un disegno ritmico incalzante; come è per esempio nel *Diavolo nella bottiglia* di Stevenson o in *Perle false* di James ».¹⁰

¹⁰ E. CECCHI, *Di giorno in giorno*, p. 229.

Non è esclusivamente in ordine a una valutazione estetica che riteniamo importanti *Un viaggio a Lourdes*, e il racconto da cui il libro mutua il titolo, ma in specie perché, facendo attenzione ad essi, risulta meglio lumeggiato il rapporto di Soldati con i suoi antichi istitutori. Comunque non va taciuto che *Un viaggio a Lourdes* è un *reportage* d'alto livello.

Soldati, o altri per lui, se non è lui stesso l'autore dei risguardi delle copertine dei suoi libri, accredita volentieri una « vena religiosa » tra gli altri suoi interessi. D'altro canto, una parte della critica l'ha etichettato, senza troppo pensarci sopra, come « scrittore cattolico », traendo in ballo, a sproposito, scrittori come Mauriac e Bernanos, che sono due spiriti dotati di un profondo sentire religioso: sentire che invece al nostro Soldati è estraneo. Certamente plausibili sono però i riferimenti a Waugh e a Greene: con loro Soldati ha parecchi tratti in comune, ma soprattutto perché neppure in essi si ravvisa una religiosità schietta, sì piuttosto la tendenza a sceneggiare, più o meno corporosamente, e con una inclinazione difficilmente smentibile per il genere *frelaté*, i problemi del peccato, della redenzione, etc. Soldati, sotto questo rispetto, è solo un « casuista », e tale attitudine egli ha ereditato dai Gesuiti. Noi non diremmo neppure che siano stati proprio i Gesuiti a fare di lui un discredente, anziché guadagnarlo a una fede più piena, come avrebbero voluto; posto che un problema di questo genere abbia un senso fondamentale ai fini della nostra indagine. In ogni modo vogliamo dire che egli è lungi dall'apparirci uno spirito *naturaliter* religioso; i suoi esiti più naturali potrebbero essere verso una forma di scetticismo o di epicureismo, se a vietarglieli, come a vietargli il completo sviluppo di ogni altra componente della sua intimamente contrastata e sconcertante personalità —, non fossero i *refoulements* di cui è vittima. Per cui, in definitiva, non è solo un cattolico *refoulé*, ma altresì un romantico *refoulé*, uno scettico *refoulé* e così via: insomma ogni movimento interiore in lui si arresta come contro un muro insormontabile. Di qui la sua imprevedibilità, il fare istrionesco, su cui la critica ha insistito; il suo mettersi a piroettare proprio mentre dovrebbe entrare nel cuore di un problema serio. Si tratta di una specie di « e lasciatemi divertire », ma tagliato da una luce obliqua; non è uno scatto limpido ed originario, come quello palazzeschi, è un ripiego piuttosto disperato; sicché ad esso è da ricondurre, diciamo crocianamente, più la non poesia di Soldati che la poesia. La quale invece scaturisce quando egli riconquista (perché ogni volta deve impegnarsi a recuperarla, come accennavamo) la sua « gioconda eresia », ossia il necessario distacco, divertito o pensoso o accorato, dal mondo che è oggetto della sua arte. Deve recuperarla, quell'eresia, al di là dei *refoulements* e degli altri ritorni « gesuiteschi », perché del dramma pedagogico (come ci è piaciuto definirlo) di tanti suoi personaggi, protagonista è anzitutto lui stesso, con la differenza che, quando vuole, sa la via per liberarsene, ma spesso non vuole, e ama pascersi e anche lui deliziarsi del gusto per l'ambiguo che sente in sé risorgere dal profondo.

E quanto al sentimento religioso, esso è una cosa troppo seria perché ci

si possa civettare (« Ah, se avessi l'antica fede.... »). E a un certo punto il nostro polemizza col cattolicesimo gretto e materialistico di coloro che parlano dei miracoli come della testimonianza suprema delle verità a cui credono, e mentre s'indigna contro quel materialismo, senza avvedersene, scende sullo stesso terreno dei suoi avversari: segno che dunque, come abbiamo rilevato, da un generico gesuitismo, chiamiamolo così, egli non va esente neppure nei particolari; e del resto abbiamo anche alluso alla sua mentalità di casuista.

Perché la vita?, perché la morte? Espresse più o meno così, tali domande ritornano ogni tanto nelle sue pagine; ma è buona norma dubitare dell'accento sincero di chi rimette *sic et simpliciter* in causa i massimi 'perché'. Avremo modo, in seguito, di vedere invece dov'è che Soldati avverte, sia pure entro limiti circoscritti, ma in modo innegabilmente sentito, il senso del mistero. Per ora si voleva osservare, ancora, che non meno dubbia appare la sua religiosità quando ama esprimersi attraverso accenti di derivazione gidiana.

Guardando un'ultima volta i ragazzi inginocchiati davanti a Sant'Espedito, non ho più il coraggio di credermi apostolo. Iddio mi aiuti e mi protegga, e mi perdoni se mi sono creduto più vicino di altre anime a lui, se ho pensato ad altre anime come se non fossero anch'esse inviolabile mistero.¹¹

In momenti come questo Soldati « rifà » scopertamente Gide; ma il vero è che Gide poteva salire all'assolutezza religiosa delle pagine di *Numquid et tu?*, perché il suo continuo ascoltarsi, per lui, di educazione protestante, rappresentava uno strenuo bisogno di verità: era, quell'ascoltarsi, già una forma di religione, non importa se poi finisse a rimanere la religione di Narciso.

Nel '47 il Soldati stampò un diario dei giorni cruciali dell'ultima guerra, allorquando, come tanti altri, attraversò il fronte per rifugiarsi nell'Italia già liberata. Il titolo del diario è *Fuga in Italia*: dunque, a riflettere, si tratta anche qui del medesimo fuggire dall'oppressione del mondo conformista, di un conformismo che, come succede, può giungere ad assumere la grinta feroce ed omicida delle S.S. germaniche e dei brigatisti neri fascisti, o come diversamente vuole abbigliarsi. Roma occupata dai nazi non è più Italia, questa il Soldati la vedrà risorgere a Torella dei Lombardi, il paesino meridionale dove egli è ospite di un amico e compagno di fuga, e dove finalmente spunteranno le avanguardie alleate.

L'interesse del racconto è duplice: da una parte è d'ordine affettivo e morale, perché vi si rivive quella che fu un po' l'odissea di tutti. E ad ognuno vien da riconoscersi nello spiare che fa l'autore, dietro le sconnesse imposte di una casupola che l'ospita, per capire se i tedeschi vanno in su o in giù; ognuno si risente un po' picaro come allora, quando ad appagarci bastavano povere cose, ma di un sapore gustato allora per la prima volta: la cordiale ospitalità contadina, qualche bicchiere di buon vino; era il poco che bastava

¹¹ *Fuga in Italia*, nei *Racconti*, p. 173.

ad aprirci nel cuore commoventi prospettive di speranza: speranza, al di là dell'immediato futuro, in un rinnovamento del mondo. Sicché un'altra stretta al cuore si prova al ricordo di come quei poveri sogni ingenui andarono delusi.

L'altro aspetto di *Fuga in Italia* è il suo valore propriamente estetico, per cui crediamo si debba senz'altro includerla tra la migliore memorialistica sorta intorno all'ultimo conflitto. Va inoltre precisato che non si tratta di un vero diario, e che di diaristico c'è solo la veste esteriore, per via delle date che l'autore mette in capo ad ogni serie di avvenimenti, o, al più, vi si può notare un modo rapido di appuntare, per notazioni secche e periodi brevissimi; ma ad informarlo nell'intimo è ancora l'*animus* narrativo soldatiano. Il piglio è velocissimo, tanto che una curiosa impressione è che la rimediata e mal rappezzata bicicletta sulla quale lo scrittore viaggia, viene invece da pensarla come una sorta di veicolo fatato.

Assai belle sono le aperture di paesaggio, e soprattutto alcuni incontri umani, evocati ora in un'aria umoresca, ora allucinata o tragica, ora pensierosa e patetica; e, nonostante la celerità del raccontare, niente riesce affocato o sfocato, ma ogni cosa si dispone al posto giusto e in uno spazio agevole.

La qualità di questa prosa felice, ma, si capisce, fattasi più ricca di articolazione, più aderente e narrativamente funzionale, e con in meno i residui impressionistici, la ritroviamo nella *Giacca verde*, cioè in quello che la critica concordemente giudica il miglior racconto del nostro scrittore. E c'è anche una vaga somiglianza di atmosfera, ché lo sfondo è costituito anche qui dagli avvenimenti culminanti della guerra, e dal peregrinare di tanti per nascondersi ai tedeschi. *La giacca verde* è la storia di una situazione ambigua sostenuta e alimentata con compiacimento morboso, durante i mesi in cui rimase rifugiato in un convento di Cappuccini, da un celebre direttore d'orchestra; e l'ambiguità consiste nel far finta di prestar fede a un povero timpanista che si spaccia presso i buoni frati per un grande musicista. Questa, in modo estremamente succinto, la trama, ma il pregio del racconto sta tutto in una trama interiore, per così dire, mal riassumibile; e sta specificamente in quella stupenda ritmazione degli stati di coscienza, di cui, come s'è visto, ha parlato Cecchi. Nitido è il disegno dei personaggi, dei quali vengono colti con estrema precisione i moti più sfumati ed essenziali, e i tratti in loro dominanti risultano sempre perfettamente ricordati in virtù di una coerenza fantastica davvero rara.

Perché W. si comporta in quella maniera col miserevole timpanista dalla giacca verde? Lo stesso W. se lo chiederà più volte, e con vivo accoramento, ma in lui è una forza superiore che lo condiziona a quel modo. Un voluttuoso desiderio d'umiliarsi misto al gusto per la beffa, il piacere di sentirsi un altro, un po' capacitandosi, come avviene, lui stesso della menzogna (una specie di « fuga » è anche questa: dal quotidiano e tedioso se stesso): sono tutte queste cose insieme a farlo agire così, oppure deve esservi un altro, imperscrutabile movente, che però si perde nel mistero. Ed ecco, se mai, per rifarci a ciò che s'accennava poco fa, ecco altresì la specie di mistero che veramente non lascia

indifferente nell'intimo il nostro scrittore: non quello d'apertura cosmica, come talvolta lui s'industria a farci credere, come quando, poniamo, cerca di farsi dare una mano dal Leopardi e dallo straziante interrogare di questi. Il mistero che Soldati realmente sente, e nel quale s'accoglie la sua, chiamamola così, *religio minor*, dobbiamo cercarlo nello smarrimento che lo invade di fronte all'inviolabilità del segreto che è all'origine di certi moti dell'animo umano: si tratta di una religiosità circoscritta alla psicologia, e che però non spazia oltre un orizzonte limitato, ma è senza dubbio sofferta.

W. ora rivede nel ricordo Romualdi, il compagno occasionale e oggetto della maliziosa condotta di quello:

«Sì, lo rivedo ancora quale mi apparve quella notte, povero Romualdi, schiacciato nel suo letto ben rifatto come in una busta; col capo esattamente al centro del cuscino; gli occhi tondi, senza luce, le orbite segnate da profonde occhiate semicircolari, blu scure, violette, che contrastavano con la pelle rossa e quasi fresca delle guance. A quella vista, fui preso allora, e sono ripreso adesso e ogni volta che ci penso, da un'angoscia che non so risolvere. Ecco qua. Romualdi non sapeva chi ero, e non pensava che io fossi, comunque, superiore a lui. Io ero per lui una persona più giovane di lui, non artista, e, quindi, inferiore a lui, un impiegatuccio di banca senza grandi mezzi né grandi ambizioni, una persona, quindi, che perfino nella vita pratica gli era inferiore, uguale, o di poco superiore. Non potevo sospettarlo di seconde intenzioni. Era proprio il suo cuore, che parlava in lui... Perché siamo condannati a quest'assurda divisione, tu lì, e io qua? Che cosa fa che io sia *un* uomo, e tu *un altro* uomo? Quale crudele condanna ci obbliga continuamente a mentire e a mentirci, cioè a essere diversi e separati uno dall'altro?»¹²

Di passata, si noti la destrezza nel tracciare il ritratto fisico-morale del Romualdi: il capo esattamente al centro del cuscino, gli occhi tondi, le guance rosee, con il resto, sono particolari che cooperano, senza sopraffare la disposizione di simpatia da parte di chi li evoca, a suscitare l'immagine dell'uomo rozzo, senza cultura o vera e propria vita interiore. Il passo, comunque, l'abbiamo voluto trascogliere ad esemplificare l'indubitabile appassionarsi del Soldati per certe domande, e propriamente quelle inerenti al guazzabuglio del cuore umano, secondo il detto manzoniano. Con la differenza però, *si licet*, che il grande lombardo poteva porsele con superiore distacco, come colui al quale son veramente presenti i grandi misteri della vita e della morte, e nel quadro infinitamente più vasto di essi risolve la perplessità sul cuore umano, in fondo, come un corollario; mentre invece in tale corollario il battito religioso del Soldati, pur sincero, come abbiamo detto, si esaurisce tutto.

Degli altri due racconti di che consta *A cena col commendatore* (questo ora esaminato è il primo), bellissimo è pure *La finestra*, che ricorda *Il fioretto*, e per l'argomento, e per lo svolgimento ancora in chiave romanzesca; solo, però, che questa volta è condotto con mano diversamente presta e leggera. Meno riuscito appare *Il padre degli orfani*, come sovente accade al Soldati

¹² *A cena col commendatore*, pp. 94 e 95.

quando vuol sottilizzare e sofisticare su grosse questioni di coscienza. È allora che dà fatalmente nel complicato, e quei problemi finiscono ad aggirarsi sterilmente per meandri tortuosi, senza giungere, o giungendovi solo a tratti, alla necessaria decantazione fantastica.

Non trascureremmo, poi, e non diremmo superflua, come è parsa a qualcuno, la figura del commendatore, che riveste il ruolo del favoleggiatore, o del coordinatore delle tre narrazioni. Senza dire che quello è anche uno dei protagonisti diretti della *Finestra*, al quale racconto è forse proprio per via della sua presenza, con quel suo tenacissimo e rassegnato amore per la bionda Twinkle, che deriva un gradevole sapore ottocentesco. Ma il commendatore ci sembra inoltre incarnare la nota nostalgica di *Soldati* per un ideale di questo epicureismo, di paga saggezza, non senza una crepuscolare vena di disincanto.

Quando apparvero *Le lettere da Capri*, alcuni critici le salutarono con un entusiasmo che oggi, crediamo, dovrà sembrare eccessivo perfino a loro stessi; infatti, pur non essendo trascorsi che pochi anni appena, è già un entusiasmo, per così dire, storicizzabile. Gli è che a quel tempo si era ancora in fervida attesa del romanzo-romanzo, come s'usa dire, mentre oggi pare che si sia giunti alla conclusione che, se verrà tanto meglio, ma che a nulla vale reclamarlo a gran voce. Ma allora parve che il romanzo-romanzo fosse giunto appunto con *Le lettere da Capri*; e non è da escludere che l'autore medesimo avesse inteso assecondare la parola d'ordine del momento. Perché a lui, che è scrittore tra i nostri più colti, ed è dotato di forte senso critico, non può sfuggire che connaturale gli è, piuttosto che quella del romanzo, la misura del racconto, o del racconto lungo. Tra i critici, favorevole in special modo alle *Lettere* si mostrò Vigorelli, il quale avanzò il nome di Stendhal. « Di Stendhal è riconoscibile una marcia aerea, da batticuore, qua e là, ma soprattutto in quell'episodio stupendo e straziante di Checchina »:¹³ così Vigorelli, e, fino a un certo punto, non senza fondatezza. Tra l'altro, infatti, si deve ammettere che se c'è scrittore da noi, per cui soccorre l'ideale del « codice civile », questi è, con altri pochi, il nostro *Soldati*: e ciò, tuttavia, anche senza stretto riferimento al modello stendhaliano, in quanto quella del « codice civile » la si può intendere come una categoria stilistica di sempre, per così esprimerci. Si ricorderà, in proposito, che già Seneca aveva parlato di uno stile delle Dodici Tavole. Ma per ciò che concerne il « genere » romanzo, a noi sembra che a *Soldati* difetti la gran lena, la capacità di vaste e vigorose sintesi, la forza costruttiva insomma, non dirò di uno Stendhal, ma di un romanziere in regola con i necessari requisiti. In ogni modo, noi sulle *Lettere* ci siamo già indirettamente pronunciati, quando più su abbiamo fatto nostro un giudizio del Trombatore.

Harry e Jane sono personaggi in definitiva privi di sviluppo; o, meglio,

¹³ Cfr. *La fiera letteraria*, 27 giugno 1954.

nella donna qualche sviluppo forse ci sarebbe, e quando confessa al marito il tradimento, tocca momenti di intenso dramma, ma sono pur sempre momenti, e, tutto sommato, essa non appare che una fedelissima controfigura dell'uomo. Sicché questi due coniugi americani, che si sposano senza amarsi, giacché l'uno è appassionatamente e torbidamente innamorato di Dorothea, una « segnorina » o qualcosa di simile; e lei è trasportata da identico fuoco verso un giovanotto italiano; questi coniugi si assomigliano come due gemelli, e gemelli monocoriali, direbbe un biologo; e il narratore avrebbe potuto benissimo dire dell'uno facendoci intendere anche dell'altra, senza dilatare inutilmente il racconto. Quanto ad Harry, poi, ciò che egli fa (ma in realtà ha da fare ben poco, condizionato com'è dal suo continuo altalenare tra le due donne), è press'a poco scontato in anticipo, e propriamente da quando, quasi all'inizio del romanzo, presente Dorothea, guarda non so come il nostro autore, o chiunque sia colui in bocca al quale è posta la storia: lo guarda come chi teme, e tuttavia trepida alla speranza che il nuovo venuto possa stuzzicare la sua gelosia, nonché il suo vizio masochista, a meglio rinfocolargli i sensi. Tutto il modo di portarsi di questo Harry finisce ad obbedire a una meccanica troppo prevedibile. Vediamo, ad esempio, come quello ci rende edotti del perché, pur non sentendosene attratto, s'induce a dichiarare amore a Jane:

A me sono piaciute, sempre e soltanto, le donne alte, grandi, grosse e grasse. Ora fissavo, nel corpicino esile di Jane, il ventre, appena appena segnato, appena appena rotondo. E mi dicevo che sì, forse, c'era gusto. C'era il gusto di gustare proprio ciò che non mi piaceva, e di gustarlo *perché* non mi piaceva. Il gioco era fatto. Era scattata come una molla.¹⁴

Come ognuno può vedere, si tratta di una psicologia incasellata in un rigido procedimento sillogistico. E questi personaggi, infine, vivono di solo sesso? Non sapremmo non dar ragione ancora al Trombatore, quando, parlando di Soldati, in altra occasione, così si esprimeva: « Egli non si convincerà forse mai che il sesso non può dar luogo a una problematica umana, ma solo a una sofisticata casistica »;¹⁵ anche se riteniamo doveroso correggere alquanto tale affermazione, limitandola ai momenti in cui Soldati è in *defaillance*, e non sa vincere una sorta di pigrizia del pensiero e della fantasia.

Nelle *Lettere da Capri* non mancano, comunque, alcune vive parti poetiche, come quando vi si rievoca la Roma dei tempi dell'occupazione, e in genere il colore e la luce particolare della città, certi angoli caratteristici, le sue trattorie. Anche notevoli sono le pagine su Capri, con le sue ville, la festa di San Costanzo, la figura di Don Raffaele. Tra i personaggi, almeno uno è convincente, né si tratta di un personaggio troppo marginale, come qualche critico obiettava. Vogliamo dire Dorothea, essa sì, viva e vera, oltre che per

¹⁴ *Le lettere da Capri*, p. 37.

¹⁵ Cfr. *L'Unità*, 20 gennaio 1956.

le sue forme giunoniche ritratte da Soldati con la solita maestria, per il suo modo di sentire, plebeo e volgare, ma in fondo sano. La presenza di costei sulla scena, vale a rinfrancare il lettore dai sazievoli cerebralismi di Harry e Jane.

.... Questo se more perché io lo faccia becco e glie ne dia la prova matematica, e poi litigare, picchiarmi, essere picchiato, e finalmente fare l'amore. Ma io so, io so come vanno a finire queste cose. Due o tre volte, anche se non sono troppe: e la festa finisce. Lui ritorna bravo ragazzo, perché è un bravo ragazzo, io gli faccio schifo, e siccome l'ho tradito (ha la prova!) me caccia, e allora addio America, mi sono fregata co le mani mie! No, no, qui stamo serie e buone che a un certo momento anche lui la capirà che sono tutte pazzie.¹⁶

E allora, viva la faccia della nostra Dorothea!, lei almeno è l'unica a sapere quello che vuole.

C'è inoltre l'episodio della visita a Checchina, che abbiamo avuto modo di ricordare poc'anzi con le parole di un critico; e finalmente non trascureremo l'attacco della confessione di Jane, soprattutto per le tacite riflessioni con cui Harry la viene accompagnando, in quella specie di mesto interludio con cui s'apre, per l'esattezza, il capitolo quindicesimo.

Nella *Confessione* è riferita la vicenda del giovane Clemente Perrier, un allievo dei Gesuiti, che, sollecitato da costoro, crede di battere la via della santità attraverso una lotta penosa contro gli appetiti della carne. Vincerà perfino la chiara tentazione offertale da Jeannette, un'amica della mamma, una notte che si troverà solo con lei in albergo; ma di lì a qualche giorno, e sempre convinto di marciare verso la santità, si farà invece devoto di Corydon, sfogando il suo istinto con un compagno di giochi, Luisito: con grave smacco degli educatori, si capisce.

Ma *La confessione* è artisticamente un risultato poco felice. Anche a volerlo prendere solo per un *pamphlet* antigesuitesco, che certamente era una, se non l'unica, delle intenzioni del Soldati, il racconto lascia lo stesso insoddisfatti, ché vi ricorre la topica più convenzionale. Così, la voce del confessore è « bianca e mielata », la mano « bianca e molle »; ma si veda tutto l'episodio della confessione vera e propria: più massiccio e truculento non sarebbe potuto venire. Anche più scontenti, ovviamente, c'è da restare, se si adotta un canone di rigorosa valutazione estetica. Ci soffermeremo sulla figura del giovane Perrier, siccome è lui al sommo della scena. L'errore, a nostra veduta, è di non aver rispettato la « verità » del personaggio, per un amore di tesi eccessivo. Il vero è che pensavamo soprattutto a questa *Confessione* quando ci è avvenuto di alludere a quel determinismo pedagogico a cui il Soldati finisce talvolta col pagare lo scotto; e potevamo pensare altresì a un racconto di parecchi anni prima, *Concerto*, che specificamente precorre,

¹⁶ *Le lettere da Capri*, p. 338.

quanto all'argomento, *La confessione*. Dunque, la plausibilità fantastica di Clemente non ci sembra ravvisabile oltre la prima metà del romanzo, dove l'autore dimostra un'attenzione assai puntuale alle motivazioni interiori della condotta del giovane, e come esse segretamente nascono, si modificano, corrispondono. Penetrazione e finezza sono innegabili, poniamo, nell'episodio delle pianelle: il ragazzo che si studia con scrupolo di camminarvi seguendo ogni volta la simmetria dei colori (« Pianella grigia, pianella bianca; grigia, grigia, grigia, bianca, bianca, bianca... ») non può non essere quello medesimo che gode « a sentirsi teatro di rimorsi, tormenti, condanne, disperazioni ». In appresso, però, la figura di Clemente subisce come un processo di essiccazione, finché di lui, della sua interiorità, non resta che un inerte avvicinarsi di umiliazione o orgoglio, nuova umiliazione e così via. Alla fine, ad onta della sua coscienza così occhiuta sui peccati di pensiero, di parole, di omissione ecc., è convinto che ciò che fa con Luisito è proprio come bere un bel bicchiere d'acqua fresca quando si ha sete.

Di tutto il racconto, insomma, si salvano poche cose. Tra queste, l'atmosfera del collegio e l'odor di chiuso delle aule, e l'andirivieni dei padri nella cappella. Si ricorda volentieri la figurina di Mareska, così nitida in quel ritratto di maliarda in erba; e, soprattutto, Jeannette, con la sua splendida maturità, la sua spregiudicatezza, eppure con un fondo di pensosità.

— Clemente, ometto mio — mormorò indugiando con la mano tra i capelli del ragazzo.¹⁷

Così Jeannette sparisce dal racconto; ed è tocco che più degnamente non potrebbe suggellarla alla memoria.

Con *Il vero Silvestri*, che è, per adesso, l'ultimo lavoro narrativo del Soldati, abbiamo ancora un « giallo psicologico ». Qual'è il vero Silvestri: quello della cui dirittura e bontà l'amico Peyrani serba ammirato ricordo, o l'altro, addirittura « un diavolo sporco », che al Peyrani rivela la bella Aurora? A malincuore, il Soldati, del quale l'avvocato Peyrani è, almeno in parte, il prestanome, a malincuore deve infine ammettere che l'immagine che ne possiede la donna può essere, essa appunto, quella verace.

In realtà egli era un uomo, un uomo come me, e come gli altri. Ecco tutto. Non pensavo a perdonarlo, perché non pensavo (neppure se per ipotesi avessi creduta vera tutta la storia di Aurora) ad accusarlo. Lo amavo come prima. Più di prima. Perché ora, forse, lo conoscevo meglio.¹⁸

Così, in nome di un superiore ideale di amicizia, egli cerca di placare il dilemma; ma in sostanza conclude per l'ambivalenza e l'incomunicabilità degli

¹⁷ *La confessione*, p. 131.

¹⁸ *Il vero Silvestri*, pp. 188-89.

animi. La tematica è di marca esistenzialista o problematicista; e non è certo la prima volta che essa si accenna nel *Soldati*, ma per la prima volta appare formulata in maniera esplicita e circostanziata. Per cui *Il vero Silvestri* può anche essere considerato un *conte philosophique*, qualifica che, del resto, benché differente ne fosse l'argomento, non disdice neppure alla *Confessione*; solo però, che ora sullo svolgimento narrativo l'assunto ideologico non grava affatto. Di Silvestri, mettiamo, non si può dire che sia un personaggio preordinato, pur trattandosi di un personaggio « eccezionale ». Quest'ultima circostanza non ne infirma affatto l'attendibilità sul piano artistico; ed è vero che per solito scrittori anche grandissimi, come, per esempio, un Dostojevskij o un Proust, si giovano, sia pure in modo diverso, della rappresentazione di situazioni e figure, appunto, eccezionali o addirittura aberranti, al fine di disegnare più efficacemente, mediante una sorta di ispessimento dei contorni, gli aspetti universali del dramma umano.

Medesimamente, ben riuscite ci sembrano le figure di Peyrani e di Aurora, la quale ultima è un ennesimo esemplare di *vamp*, cioè una di quelle donne che già sappiamo vagheggiate in modo particolare dalla fantasia del nostro scrittore; e delle quali dobbiamo ancora ricordare che, pur d'indole prepotentemente *nature*, sovente lasciano affiorare sentimenti non malvagi, e alcune non smentiscono un'inclinazione casalinga, che spesso è un inconsapevole rimpianto per il modesto ambiente sociale dal quale si emanciparono; e ciò ad onta del profumo che avvolge i loro corpi statuari fasciati di raso, e lo spesso bistro che incupisce e fa perverso il loro sguardo.

Altri personaggi di rilievo, nell'economia del racconto, non ce ne sono, salvo forse il Pollastrini, uno dei due amanti di Aurora. Di lui vengono felicemente adombrati alcuni tratti, specie ne è colto bene lo stato d'animo di chi si sa molto malato, ed è perciò pavido ed egoista come un bambino; ma poi, per quell'insistente parlata romanesca, finisce ad apparire poco più che una macchietta.

Un episodio assai toccante è quello dell'incontro, in un albergo alpino, con i camerieri in festa, tra i quali fa spicco un vecchietto osceno. Nel raffigurarlo *Soldati* è mosso da un sentimento come poche altre volte amaro, ed è un'amarezza che s'inserisce naturalmente nell'ombra delle riflessioni sul caso Silvestri.

Ci sono anche qui magistrali squarci di paesaggio; e la scrittura è quasi sempre quella del miglior *Soldati*, scattante, tutta cose; mentre ancora una volta si nota l'abilità nel tener desta l'attenzione di chi legge e nel differire fino all'ultimo lo scioglimento dei vari episodi e intrecci. Lo stesso si dica per l'esattezza dell'analisi introspettiva, anche se qualche volta ti sembra di avvertire il gusto tutto intellettuale come di uno che sia alle prese con un problema d'algebra, o qualcosa del genere, e più se ne esalta quanto più avviluppato e di difficile risoluzione esso si prospetta.

Concludendo, diremo che *Il vero Silvestri* se non raggiunge l'intensità poetica di racconti come *La giacca verde* o *La finestra*, è, dal punto di vista

narrativo, più articolato, e dimostra un maggiore impegno di costruzione. Sicché lascia sperare che Soldati venga arricchendo e variando la sua ricerca, e soprattutto ci sembra di potervi intravedere, per il futuro, un Soldati meno *volage* e più disposto a far sue due virtù importantissime per uno scrittore: la pazienza e la disciplina.

PIERO DE TOMMASO

BIBLIOGRAFIA

Opere. - 1. *Salmace* (Novara, « La Libria », 1929); 2. *America, primo amore* (Firenze, Bemporad, 1935; rist. Torino, Einaudi, 1945, e Milano, Garzanti, 1956); 3. *24 ore in uno studio cinematografico* (Milano, Corticelli, 1936); 4. *La verità sul caso Motta* (Milano, Rizzoli, 1941); 5. *L'amico gesuita* (Milano, Rizzoli, 1943); 6. *Fuga in Italia* (Milano, Longanesi, 1947); 7. *A cena col commendatore* (Milano, Longanesi, 1952); 8. *Le lettere da Capri* (Milano, Garzanti, 1954); 9. *La confessione* (Milano, Garzanti, 1955); 10. *Il vero Silvestri* (Milano, Garzanti, 1957); 11. *I racconti* (Milano, Garzanti, 1958. — Vi si raccolgono, con poche esclusioni, la produzione narrativa dell'autore dal 1927 al '47).

Critica. - Gli scritti su Soldati, quasi tutti articoli di recensione ai vari volumi man mano che sono usciti, si trovano per la maggior parte sparsi in giornali e riviste. Perciò l'elenco fornito qui di seguito è ovviamente da considerare incompleto; e inoltre ci scusiamo preventivamente se ci è avvenuto di omettere, per forza di cose, qualche contributo di particolare rilievo. Oltre agli articoli che siamo venuti citando nelle note, cfr.: E. EMANUELLI, nell'*Europeo*, 15 giugno 1945; G. BASSANI, nell'*Illustrazione italiana*, 17 aprile 1949 e in « Paragone », agosto 1951; E. FAIQUI, *Prosatori e Narratori del Novecento italiano*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 315-19, e *Novecento letterario*, serie IV, Firenze, Vallecchi, 1954, pp. 373-77; E. CECCHI, *Di giorno in giorno*, Milano, Garzanti, 1954, pp. 395-400; G. RAVEGNANI, *Uomini visti*, II, Milano, Mondadori, 1955, pp. 282-87; G. VIGORELLI, nella *Fiera letteraria*, 27 giugno 1954 e 27 novembre 1955, e in *Rotosei*, 19 luglio 1957; C. BO, nell'*Europeo*, 11 luglio 1954 e 20 novembre 1955, e nella *Stampa*, 2 gennaio 1958; G. BARTOLUCCI, nell'*Avanti!*, 13 luglio 1954; A. MELE, nel *Paese*, 13 luglio 1954, 26 gennaio 1956, 18 luglio 1957 e 22 gennaio 1958; G. DE ROBERTIS, in *Tempo ill.*, 5 agosto 1954; F. VIRIDIA, nella *Voce repubblicana*, 20 agosto 1954 e 4 dicembre 1955, e nella *Fiera letteraria*, 30 giugno 1957 e 12 gennaio 1958; VARI, *Galleria degli scrittori italiani*, nella *Fiera letteraria*, 28 novembre 1954; C. VARESE, nella « Nuova Antologia », gennaio 1955; F. ANTONICELLI, nella *Stampa*, 13 novembre 1955; R. TIAN, nel *Messaggero*, 29 novembre 1955; L. PICCIONI, nel *Popolo*, 30 novembre 1955 e 25 luglio 1957; G. PULLINI, in « Comunità », gennaio 1956, agosto-settembre 1956 e luglio 1957; P. DE TOMMASO, in « Belfagor », marzo 1956; F. SQUARCIA, in « Paragone », aprile 1956; D. PORZIO, in *Oggi*, 16 luglio 1957; P. CITATI, nel *Punto*, 15 luglio 1957 e 1° febbraio 1958; A. BOCELLI, nel *Mondo*, 16 luglio 1957; P. DALLAMANO, nel *Paese-sera*, 19 luglio 1957; G. PAMPALONI, nell'*Espresso*, 21 luglio 1957; a. b. (= ANNA BANTI), in « Paragone », agosto 1957; F. GRISI, nella *Fiera letteraria*, 10 novembre 1957; D. INVREA, nel « Ponte », novembre 1957; G. MANACORDA, nel *Contemporaneo*, 18 gennaio 1958; P. MILANO, nell'*Espresso*, 2 febbraio 1958.

MISCELLANEA E VARIETÀ

MADRIGALI INEDITI DEL TRECENTO

Chi vuol farsi un'idea del madrigale del Trecento ricorre, di solito, alle belle pagine che già nel 1870 dedicava ad esso il Carducci.¹ Ma chi quello studio, non scritto, del resto, per lettori «propriamente eruditi», sottoponga a minuto vaglio critico, scopre deficienze gravi, che non riguardano soltanto le errate attribuzioni² o la poco approfondita conoscenza che il Carducci ebbe dei musicisti³ o l'esattezza della lezione dei testi,⁴ che aveva raccolti in gran numero e molta parte dei quali entrò nel vol. che l'anno seguente, 1871, pubblicò a Pisa col titolo *Cantilene e ballate, Sirambotti e madrigali nei*

¹ *Musica e poesia nel mondo elegante ital. del sec. XIV*, vol. IX (*I Trovatori e la Cavalleria*) dell'ediz. delle *Opere*, p. 293 e sgg. Il Carducci si provò a far rivivere nelle sue poesie l'antico madrigale: si veggia, su questo tentativo, G. PONTE, «Vignetta» (*Prova di un madrigale antico*), in *Come il Carducci compose «Mors» «Vignetta» «Mezzogiorno Alpino»*, ne «La Rassegna d. lett. ital.», a. 62°, S. VII, n. 1 (1958), p. 61 e sgg.

² Donato da Cascia non musicò il madr. *Una smaniosa ed insensata vecchia* (p. 377): nel Parig. Ital. 568, che solo lo contiene (f. 48v-49r), non ha nome d'intonatore: è compreso fra il madr. *Imperial sedendo fra più stelle* (f. 47v-48r) di Bartolino da Padova e *Donna se rai de begli occhi tuoi* (f. 49v-50r) di Andrea de' Servi. E quest'ultimo non intonò né il madr. *Nell'ora ch'a segar la bionda spiga* (p. 369), né il madr. *Godi, Firenze, po' che se' sì grande* (p. 388), che furono invece musicati da Don Paolo. Anzi l'ultimo, che esalta la vittoria dei Fiorentini sui Pisani nel 1406, è importante per la biografia del musicista. Entrambi i madr. sono nel cit. cod. Parig., che quasi esclusivamente contiene la produzione musicale di Paolo, ai ff. 55v-56r e 56v-57r.

³ Basti dire che tra i musicisti nominati a p. 303 figurano «un Dattalo e un fra Bartolino da Padova», che sono la stessa persona, essendo «Dattalo» errore del copista del cod. Lat. 568 della Bibl. Estense di Modena per «Bartalo». Ivi è anche «un Brenon», da correggere in «Grenon», come del resto è scritto esattamente nell'*Indice* che dei musicisti si legge nel cod. Estense. Si tratta di Nicola Grenon, compositore francese, uno dei musicisti più notevoli del periodo di transizione che va dalla morte di Guglielmo di Machaud (+1377) all'affermarsi di G. Dufay, che fu probabilmente allievo del Grenon a Cambrai. Errato è anche «un Sclesses Iacopino»: l'indice del cit. cod. Estense ha «Selesses» e trattasi di un altro compositore francese della fine del sec. XIV, Iacomy, più conosciuto sotto i nomi di Senleches, Senlesses, Selesse o Jacob de Senleches. Per i musicisti conteauti dal cit. cod. Estense si veggia inoltre N. PIRROTTA, *Il cod. Estense Lat. 568 e la musica francese in Italia al principio del '400*, in «Atti della R. Accad. di Scienze, Lettere e Arti di Palermo», S. IV, vol. V, parte II, 1946, p. 128 sgg.

⁴ Ne diedi un esempio nella mia recensione al vol. del WOLF, *Der Squarcialupi Codex Pal. 87 der Bibl. Medicea Laur. zu Florenz*, in «Belfagor», 1957, fasc. 2, pp. 218-19.

Il Carducci si valse del Laur. Pal 87 e dell'Ital. 568 della Naz. di Parigi. Non appare chiaro (cfr. p. 298) se il Lat. 568 dell'Estense lo conoscesse per esperienza diretta o attraverso il Cappelli, che lo aveva descritto e ne aveva pubblicato poesie italiane e in antico francese nelle sue *Poesie musicali dei sec. XIV, XV e XVI*, Bologna, 1868. Esso, infatti, non contiene 68 componimenti, come egli dice, ma 105. Non poté conoscere, per non parlare che dei codd. musicali più importanti, il Nouv. acq. 6771 (cod. Reina) della Naz. di Parigi, né l'Add. 29987 del British Museum di Londra, che è il codice Bigazzi, che egli ricercava (pp. 297-98). Del Panciat. 26 della Naz. di Firenze ebbe notizia quando il Bartoli pubblicò il catalogo dei Panciat. (Roma, 1887, vol. I, p. 44), ma oramai non più in tempo per servirsene.

Né miglior giovamento poteva avere dalle edizioni che egli usava, il II vol. delle *Poesie inedite di dugento autori*, ecc., del Trucchi, Prato, 1846, e il cit. vol. del Cappelli, in cui gli editori alterano il testo a loro piacimento.

sec. XIII e XIV,⁵ ma investe il concetto stesso che egli si formò del madrigale e il posto che gli assegnò nella vita culturale del tempo. Il Carducci restò fermo all'etimologia che ne aveva dato Antonio da Tempo da « mandriale », « quasi cosa uscita dalla mandra delle pecore »: era il componimento della vecchia Arcadia; un idillio, in cui « un'eco di belato ci si aveva sempre a sentire » e di origine popolare.⁶

La più antica denominazione « matricale », che compare nel trattatello *De variis inveniendi et rimandi modis* nelle glosse dei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino e che ci porta non oltre il 1314,⁷ fu da lui conosciuta tardi e ne fece un cenno fuggibile, quando ristampò il suo studio « in nuova e terminativa edizione » nel 1893. Né su di essa tornò, allorché, nel 1898, il Biadene dimostrò l'infondatezza dell'etimologia da « mandriale ». Forse ritenne poco persuasive le conclusioni a cui il nuovo studioso era giunto: il Biadene intendeva *matricale*, la « forma latina originaria del nome *madrigale* », nel senso di *lingua materna*, anche *vernacolo*, e si appellava al Da Tempo, che aveva considerato il madrigale poesia di uomini rustici e in lingua rustica, e al fatto che egli

⁵ Vi compaiono i madr. del Boccaccio, del Sacchetti, del Soldanieri, di Alesso di Guido Donati, di Stefano di Cino merciaio, messi a profitto, in parte, nel cit. studio *Musica e poesia*. Ma anche qui la lezione dei testi è tutt'altro che sicura: ecco, per es., come è letto un madr. del Soldanieri (p. 269):

A forniul vuol cu cu un cucù farmi
Vogliendo un mio fuggito uccel pigliare;
Sì ch'io uccello e veggomi uccellare.
Una che fa co co, com'ella sente
Ch'i' cheto a lui m'accosti in tempo scuro,
E' par pur ch'ella gridi — al furo! al furo! —
Onde si scuote e tutto si rintocca,
Poi fugge me. Perch'è l'oca sì sciocca?

La lezione esatta è quest'altra:

A forniul vo. Ou cu un cucul fammi,
volendo un mio fuggito uccel pigliare:
sì ch'io uccello e veggomi uccellare.

Un'oca fa co co, com'ella sente
ch'i' cheto a lui m'accosti in tempo scuro,
e par pur ch'ella gridi: al furo! al furo!,

onde si scuote e tutto si rintocca;
poi fugge me, perché l'oca sì scocca.

Il testo deriva dal Laur. Red. 184, c. 110v, nuova numer., e dal Magl. VII, 1041, c. 49v, della Naz. di Firenze.

L'oca è un motivo che s'incontra anche in altre poesie a turbare i convegni amorosi; e il cuculo è, secondo la leggenda popolare, l'uccello dell'amore e dei matrimoni sfortunati: cfr. SCHEFFER, *Die französische Volksdichtung und Sage*, Leipzig, 1885, vol. I, p. 166.

⁶ Si veggano le p. 322 e sgg. La *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* di A. da Tempo fu pubbl. da G. Grion (*Delle rime volgari, Trattato di A. da Tempo*, Bologna, 1869, p. 139): ediz. tutt'altro che sicura, perché « fatta in base ad un cod. scelto a caso e letto affrettatamente » (cfr. S. DEBENEDETTI, *Un trattatello del sec. XIV sopra la poesia musicale*, in « Studi medievali », vol. II (1906), fasc. I, p. 59, n. 2).

⁷ Cfr. R. CRISTIANI, *La questione cronologica nelle opere di F. da Barberino*, nella *Raccolta di studi* dedicati a F. Flamini, Pisa, 1918; G. VANDELLI, *Per la datazione della Commedia*, in « Studi danteschi », vol. XIII, Firenze, 1918, p. 1 e sgg., ma specialmente p. 22. A. Thomas (*Fr. da Barberino et la littérature provençale au moyen âge*, Paris, 1883, p. 68) riteneva che le glosse fossero state compiute verso il 1314 o 15 e certo prima del 1318; ma contro quest'ultima data prese posizione R. ORTIZ, *Le imitazioni dantesche e la questione cronologica nelle opere di F. da Barberino*, in « Atti dell'Accad. di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli », vol. XXIII, p. 31-32 e in fine. Per il trattatello, si veggia l'ediz. dei *Documenti d'Amore* curata dall'Egidi, Roma, 1905-06, vol. II, p. 263.

aveva udito nell'Asolano — « non di frequente per vero » — riferito a persone l'aggettivo *madregal*, « per dire a un dipresso che questa è *affabile, alla mano, domestica, intima, cara* », ⁸

Ha voluto recentemente « confermare il punto essenziale della tesi del Biadene, cioè la testimonianza che *madregal* era ancor vivo presso i contadini dell'Asolano nel senso di *alla buona* » il Migliorini, adducendo esempi del Beolco, che chiama *Maregale* un personaggio della *Piovana*, e del Magnagò, che in un sonetto adopera l'aggettivo *maregale*, riferito a *desiderio*, e, altrove, il nome *maregale* nel significato di *madrigale*: ⁹ citazioni che nulla aggiungono alla soluzione del problema e che potrebbero facilmente accrescersi. ¹⁰ Non si esce, infatti, dal mito di una poesia di origine popolare, per cui si fa perfino appello al linguaggio vernacolare di una particolare regione. E il madrigale non fu né di origine popolare né ha nulla da vedere con la poesia che ha questo nome.

La soluzione va cercata altrove. Il Da Tempo aveva individuata la genesi prettamente musicale del madrigale ¹¹ e all'ambiente musicale vanno riportati la sua origine e il suo sviluppo. Esso sorge e si afferma col sorgere ed affermarsi della musica polifonica dell'*Ars nova* ed è a tutti noto che essa si svolse dal canto liturgico e che nell'ambiente ecclesiastico ebbe principalmente i suoi cultori. Una cronaca del tempo ci fa sapere che i frati si esercitavano cantando « etiam matrialia difficillima » ¹² e *matrix*, da cui deriva l'aggettivo neutro *matricale*, era la Chiesa cattedrale, nelle cui « cappelle » erano gli specializzati cultori e maestri dell'arte polifonica: ¹³ lì nella genuina forma del madrigale erano cantati mottetti, di cui è esempio questo da me rinvenuto nel cit. ms. Londinese Add. 29987: sul tenore latino *Santus, santus, santus dominus deus sabaothe* i due soprani intonano questi versi:

Cantano gli angiol lieti *Santus, santus,*
santus dominus deus la cui gloria
in ciel e 'n terra laudando si storia.

Cantan *osanna, benedictus, santus,*
santus qui venit in nomine domini,
fede, speranza e carità degli omini.

⁸ L. BIADENE, *Madrigale*, nella « Rassegna bibliografica d. lett. ital. », a. VI (1898), p. 329 e sgg. e particolarmente p. 335-36.

⁹ B. MIGLIORINI, *Madrigale*, in *Saggi linguistici*, Firenze, 1957, pp. 288-89.

¹⁰ Nella poesia, che chiude l'orazione tenuta dal Ruzzante per il Cardinale Francesco Cornaro, questi è chiamato « un hom compio e maregal », dove l'ultimo aggettivo ha, secondo il Lovarini, il significato di « amorevole »: cfr. E. LOVARINI, *Una poesia musicale del Ruzzante*, nella *Miscellanea di studi critici in onore di V. Crescini*, Cividale, 1909-26, pp. 244-45.

¹¹ *Op. cit.*, p. 139 e CARDUCCI, *Musica e poesia*, p. 318.

¹² Si veggia la *Chronica del Convento di S. Catarina di Pisa*, della seconda metà del sec. XIV, pubbl. dal Bonaini nell'« Archiv. stor. ital. », t. VI (1845), parte II, p. 534. Per la particolare cultura tecnica che la polifonia esigea e « di cui in particolar modo erano custodi il mondo ecclesiastico e gli ordini religiosi », il Pirrotta rimanda all'opera del FELDER, *Geschichte der wissenschaftlichen Studien in Franziskaner Orden*, pp. 424-47 (cfr. E. LI GOTTI-N. PIROTTA, *Il Sacchetti e la tecnica musicale del Trecento ital.*, Firenze, 1935, p. 62).

¹³ Si veggia la voce *matrix* nel *Glossarium mediae et infimae latinitatis* del Du Cange, Graz, 1954. Nello stesso significato si usò *matricula*. *Matriculus* o *matricularius* era detto il « clericus matricis ecclesie cathedralis ».

L'accezione della parola è rimasta viva sino ai tempi nostri, se il Petrocchi, nel suo *Novo Dizionario Universale della lingua ital.*, Milano, 1912, II, 173 esemplifica la voce « matrice », nel particolare significato di « chiesa dove c'è il fonte battesimale », con la *Piazza della Matrice in Palermo*. Nel linguaggio ecclesiastico, oggi *matrice* è detta la chiesa parrocchiale, nel cui territorio si forma una nuova parrocchia o vicaria perpetua.

Si aggiunga, da ultimo, che la parola « matricale » trovasi usata anche in poesie musicali: il v. 8 del madr. intonato da Jacopo da Bologna *Oselletto selvaggio per stagione* è letto dal Parig. Nouv. acq. 6771, c. 8v-9r: « fa ballate matricale mutetj ».

Ben benedetto sia quel dolce canto,
Tu che portasti lo Spirito santo.¹⁴

Quando nel 1324 Giovanni XXII emanava la bolla «*Docta Sanctorum Patrum decrevit auctoritas*» contro le novità invalse nel canto tradizionale della liturgia per opera dei «*novellae scholae discipuli*», aveva specialmente di mira i mottetti, con quella loro mescolanza di sacro e profano: e non si avvedeva che da coteste sue inibizioni lo spirito d'inventiva avrebbe dato sempre più incitamento alla trasformazione del madrigale-mottetto in un componimento a sé stante, di contenuto interamente profano, tipico esempio della raffinatezza a cui giunse la tecnica musicale dell'*Ars nova* e che con essa si spense.¹⁵

Intonatori di madrigali furono per lo più uomini di Chiesa e il Pirrotta ricorda, accanto ai maestri trecenteschi italiani, «*quelli della cappella papale avignonese, intonatori di poesie erotiche, satiriche, politiche e perfino burchiellesche*».¹⁶

Né è azzardato dire che in cotesto ambiente musicale si formasse anche la struttura metrica del madrigale, che consiste nella ripetizione di due o più terzine chiuse dal ritornello o volta, ma con l'intonazione soltanto della prima, come appare in tutti i codici musicali, e del ritornello, intendendosi la stessa intonazione ripetuta anche per le terzine successive; struttura che trovava il suo fondamento nella cosiddetta «*ripetizione*» musicale, cioè nel ritorno periodico dei motivi melodici.¹⁷

Il nostro madrigale usciva, dunque, di chiesa per farsi profano. E con l'abilità tecnica dei musicisti gareggiava quella dei poeti. Si vedano i madrigali del Petrarca: in nessuno dei quattro madrigali che compose ripeté lo stesso schema metrico e questo era così aderente al contenuto, tale era in esso la perfetta corrispondenza tra suono e pensiero, che i suoi madrigali sono il fiore più bello sbocciato in quella primavera dell'*Ars nova*. Uno fu subito intonato da un grande musicista, ed era forse il madrigale più bello, perfetto nella concatenazione delle rime, trepido di delicato senso amoroso: *Non al suo amante più Diana piacque*. La pastorella alpestra e cruda, che bagna il leggiadretto velo, suscita nella mente del poeta la favola di Diana vista ignuda da Atteone in mezzo de le gelide acque. Ma il ricordo di essa è circoscritto alla prima terzina; nella seconda le rime si espandono nel ritornello e rime e rispondenze foniche, sapientemente modulate, danno risalto all'immagine della nuova Diana in sembianza di pastorella e mantengono al quadro un colorito idilliaco, che non tanto è dato dal nome «*pastorella*», quanto dagli aggettivi «*alpestra e cruda*», che fondono col sentimento un'immagine visiva (ABA; BCB, CC).

¹⁴ È ai ff. 37v-39r, senza nome d'intonatore. Fu segnalato dal WOLF, *L'Italia e la musica religiosa medievale*, in «*Rivista musicale ital.*», 1938, pp. 291-92, senza avvertire la forma del madrigale e senza pubblicarlo. Il mottetto fu molto più diffuso in Francia che in Italia. I mottetti di provenienza francese furono da noi conosciuti nel Trecento: cfr. F. LUDWIG, in «*Archiv. für Musikwissenschaft*», 1923, p. 297 e sgg.

¹⁵ Qualche esempio sporadico si ebbe anche nella prima metà del Quattrocento: si veggano i testi intonati dal Ciconia e da altri, pubbl. dal LI GOTTI, *Il codice di Lucca*, in «*Musica Disciplina, A Journal of the History of Music*», vol. IV (1950), p. 111 e sgg. Era l'eco ultima di un canto ormai scomparso.

La bolla di Giovanni XXII si trova pubbl. nel testo latino, con la traduzione inglese, nella *Oxford History of Music*, I, 2nd. ed., 1929, p. 294 sgg.

¹⁶ N. PIRROTTA, *Per l'origine e la storia della «caccia» e del «madrigale» trecentesco*, nella «*Rivista musicale ital.*», a. XLVIII (1946), fasc. III, p. 316.

¹⁷ Sulla «*ripetizione*» liturgica cfr. G. ERRANTE, *Marcabru e le fonti sacre dell'antica lirica romanza*, Firenze, 1948, p. 105 sgg.

Fatto non nuovo, del resto: nuove forme poetiche erano fiorite già ai margini della liturgia: si vegga sulla scapigliatura artistica che prosperò all'ombra del monastero di S. Gallo, U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X sec.*, a cura di G. Vecchi, Torino, 1949, p. 200 sgg. (Cap. X: *Monaci artisti*).

Il musicista che aveva intonato il madrigale, la cui musica sarà ricordata ancora molti anni dopo,¹⁸ era Jacopo da Bologna, assai vicino al Petrarca nell'ideale di canto dolce e soave, che il poeta aveva ammirato in Laura e che costituiva l'essenza stessa della sua poesia;¹⁹ ideale che trovai così espresso nel madr. musicato da Jacopo:

Per gridar forte non si canta bene;
ma con soave e dolce melodia
si fa bel canto e ciò vuol maestria.²⁰

Era la sua un'arte che aspirava ad una inconfondibile originalità

— De l'altrui fronde mai non chezo l'ombra;
anzi m'ingombra l'altrui pensier vile,
che veste sua viltà dell'altrui stile —²¹

e respingeva il diletantismo dei melomani, che si credevan maestri perché attingevano ispirazione e motivi da Filippo da Vitry o da Marchetto da Padova,²² mentre egli della

¹⁸ La ricordava Simone Prudenzi in son. 48 del *Saporetto*:

Quive cantaro *Non a suo amante*,
che, benché sia antico, è molto buono.

Cfr. S. DEBENEDETTI, *Il « Sollazzo » e il « Saporetto » con altre rime di S. Prudenzi*, nel *Giorn. st. d. lett. ital.*, Suppl. n. 15, Torino, 1913, p. 117.

¹⁹ Si veggia il son. *Amor fra l'erba una leggiadra rete*, vv. 7-8, e B. CROCE, *La poesia del Petrarca*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, 1933, p. 72, dove sono citati i versi del madr. intonato da Jacopo.

Sull'amore del Petrarca per la musica e i rapporti coi musicisti del tempo, cfr. C. CULCASI, *Il Petrarca e la musica*, Firenze, 1911 (da usare, però, con discernimento: il madr. *Come in sul fonte fu preso Narciso*, intonato da Lorenzo Masini, non è del Petrarca, ma del Boccaccio; Giovanni da Firenze non musicò, per quanto io sappia, il madr. del Petrarca *Non al suo amante*, e per ciò che è detto del rifiorire dei madr. petrarcheschi tra i musicisti del Cinquecento (p. 135 e sgg.) sono da vedere piuttosto alcune osservazioni di A. EINSTEIN, *The Italian madrigal*, translated by A. H. Krappe, R. H. Sessions and O. Strunk, Princeton, New Jersey, 1949, vol. I, p. 116).

²⁰ Sono i vv. 4-6 del madr. *Oselletto selvaggio per natura*, contenuto in tutti i codd. musicali sopra ricordati, tranne l'Estense. Si può leggere nel LI GOTTI, *Poesie musicali ital. del sec. XIV*, in «Poesia», quad. IX (1948), p. 48.

²¹ Sono i vv. 4-6 del madr. *Io mi son un che per le frasche andando*: cfr. CARDUCCI, *Musica e poesia*, p. 317; ma la nostra lezione deriva dal riscontro dei codd. Laur. Pal. 87, f. 17v-18r; Panc. 26, c. 64v; Parig. nouv. acq. 6771, c. 8r. Jacopo derise gli imitatori anche nel madr. *Vestissi la cornacchia d'altrui penne*, ricordando la nota favola esopiana: si può leggere nel LI GOTTI, *L'« Ars nova » e il madrigale*, in «Atti della R. Accad. di Scienze, Lettere e Arti di Palermo», S. IV, vol. IV, P. II, p. 47.

²² Sono ricordati nel cit. madr. *Oselletto selvaggio*. Dello stesso pensiero è il Sacchetti nel madr. *Ben s'affatica invan chi fa or versi (Il libro delle Rime)*, a cura di A. Chiari, Bari, 1936, p. 139), menzionando anch'egli Marchetto da Padova, che godeva fama grandissima specialmente come teorico dell'arte musicale. Filippotto (così chiamato nel madr.) non è invece, come credette il Carducci, Filippo da Caserta (*Musica e poesia*, p. 317, n. 1): questi visse più tardi e la sua vita si estende sino al secolo XV. Si tratta, invece, di Filippo da Vitry, morto nel 1361 e che fu in corrispondenza col Petrarca, autore della celebre *Ars nova*, pubbl. recentemente in edizione critica in «Musica Disciplina», vol. X (1956), p. 13 e sgg. (*Ars nova magistri Philippi de Vitriaco a Gilbert Renay, Andre Gilles et Jean Maillard edita*); ivi anche, a p. 5 sgg., l'introduzione del Renay. Tutti i novatori dell'arte musicale del sec. XIV associarono Filippo da Vitry a Jean de Muris e a Marchetto e non a Filippotto. Che nel madr. suddetto l'accento si riferisca a Filippo da Vitry, fu creduto anche da TH. GÉROLD, *La musique au moyen âge*, Paris, 1932, p. 340.

musica s'era occupato anche in un'opera dottrinarica, *L'arte del biscanto misurato*.²³ Nessun musicista intonò madrigali di una così ricca varietà di schemi metrici come lui: nei 28 madrigali, a cui diede il suono, s'incontrano ben 25 schemi.²⁴ Non regge il confronto con lui neppure il Sacchetti, il più copioso compositore di madrigali del tempo: nei suoi 30 madrigali, lo schema varia solo in 7 di essi, mentre gli altri ripetono quello, che aveva già usato il Boccaccio e che diventerà così comune, da costituire la struttura metrica tipica del madrigale, ARB, CDD, EE: ²⁵ varietà di schemi che era, del resto, già in Antonio da Tempo, il quale esemplificava le sue regole con madrigali di schema metrico differente l'uno dall'altro, senza avvedersi che questa stessa varietà escludeva l'origine popolare del componimento.

Jacopo fu alla corte Viscontea, sotto Luchino, e alla Scaligera, vivo ancora Mastino II, ma quando già volgeva al tramonto lo splendore della sua dominazione, che un ignoto rimatore aveva così esaltata:

La nobil scala, che 'l signor lombardo
sovrà Vicenza e 'l Veronese spiega,
ai grandi suoi l'ascender non ha tardo.

Segue per l'orme del buon Cane vecchio
el mio signor, che fo de gloria specchio.²⁶

A Verona, dove non è improbabile ch'egli conoscesse il Petrarca nel soggiorno che questi fece in Italia dal '47 al '51, si riferisce questo madrigale che egli intonò, ma che l'unico ms. che l'ha conservato ha lasciato incompiuto:

In sulla riva del dorato fiume
fra molti spini trova' un bel fiore,
il qual io colsi con grazia d'amore.

²³ Trovasi pubbl. dal WOLF, *Arte del biscanto misurato secondo il maestro Jacopo da Bologna*, in *Theodore Kroyer. Festschrift zum sechzigsten Geburtstag*, ecc. Regensburg, 1933, pp. 17-39, e si veggia per la protezione della notazione mensuralista contro la curiosità illecita dei non iniziati, GUILLAUME DE VAN, *La pédagogie musicale à la fin du Moyen Age*, in « *Musica disciplina* », 1948, p. 82, n. 20.

²⁴ Si possono vedere in W. THOMAS MARROCCO, *The fourteenth-century madrigals: its form and contents*, in « *Speculum*, A Journal of mediaeval studies », vol. XXIV, n. 3 (July 1951), p. 450, e, meglio, in LI GOTTI, *L'« Ars nova »*, cit., Appendice IV, p. 38, con i rimandi all'Appendice III, p. 35. Va osservato, però, che il madr. *Di novo è giunto un cavalier errante* ha lo schema metrico ABB; BCC; DD e non ABB, CDD, EE (p. 14); che il madr. a torto attribuito al Cavalcanti *O cieco mondo di lusinghe pieno* ha nel Parig. Nouv. acq. 6771 un doppio ritornello, che qui si pubblica per la prima volta intero:

Però ça mai de ti coluy non curi,
Che frutto vuol gustar de dolci fiori.
Per che despresando t'abandonò,
Volto al sommo piacer cui tutto dono.

L'ultimo verso è letto nel ms.: « Volto sommo piacer che tutto dono » (c. 5v) e si noti la rima imperfetta del secondo verso; ai codd. cit. dal Li Gotti si aggiunga il Bolognese Univ. 1072¹¹, c. 242r.

²⁵ Al Sacchetti il Li Gotti (*Il madrigale nel Trecento*, in « *Poesia* », quad. III-IV (1946), p. 48, n. 4) ascriveva lo schema ABB; BAA; CC, da cui avrebbe probabilmente derivato l'altro ABB; CDD; DEE; FF. Ma il primo trovai anche fra quelli intonati da Lorenzo Masini (*Ita se n'era a star nel Paradiso*, madrigale musicato in gara con Vincenzo da Rimini: cfr. Li Gotti, *L'« Ars nova »*, p. 49) e già Antonio da Tempo aveva esemplificato questo schema: abB; baA (*op. cit.*, p. 142); il secondo si trova pur esso nel Masini (*Nel chiaro fiume diletto e bello*, in CARDUCCI, *Musica e poesia*, p. 351). Per i due madr. del Boccaccio, si veggia l'ediz. del BRANCA, *Le Rime, L'Amorosa visione, La Caccia di Diana*, Bari, 1939, p. 20 e 91).

²⁶ E nel Parig. Nouv. acq. 6771, c. 40v-41r, senza nome di intonatore.

Ma quel signor, che sente *de re* motto,
qual che sia l'arbor l'ama, sì è buon frutto.²⁷

Il bel fiore fra molti spini ricorda lo stesso *senhal* che Fazio degli Uberti usava nelle poesie d'amore per Ghidola Malaspina.²⁸ Chi fosse la donna cantata da Jacopo non sappiamo; ma non è inverosimile che appartenesse ai Malaspina, che fin dal 1334 s'erano stabiliti a Verona, « tutti egualmente dotati della cittadinanza ».²⁹

I testi delle poesie musicali del Trecento non sono stati ancora raccolti in volume, né criticamente editi: è avvenuto così che o per la difficoltà di lettura e d'interpretazione che presenta la loro trascrizione nei mss. musicali o perché è mancato il riscontro tra i vari codd. che li contengono, moltissime poesie abbiano una lezione tutt'altro che soddisfacente e talora un testo lacunoso.³⁰ Un madr. di Jacopo si presenta particolarmente in questo stato, lacunoso nel Laur. Pal. 87 e nel Parig. Ital. 568, completo nell'altro Parig. da noi indicato e nel Panc. 26. Lo ripubblico integralmente:

Un bel sparver zentil di penna bianca
voiendo for per l'aire s'aponde
in un bel prato verde pien di fronde.

Amor, che di servirmi non s'asconde,
mi dice: — Va seguendo quel sparviero,
che riverrà zentil, tant'è maniero. —

²⁷ Il cod. è il Panc. 26, c. 59v-60r: si noti la rima imperfetta dell'ultimo verso. Il dorato fiume è l'Adige, cantato in altri madr. musicati da Jacopo: cfr. CARDUCCI, *Musica e poesia*, p. 360; LI GOTTI, *Anna o dell'amor segreto*, in « Accademia », Palermo, a. I, fasc. I, pp. 10-11.

²⁸ Nella canz. *S'v' sapessi formar quanto son belli* Fazio dice che la sua poesia fu

criata in un boschetto
sopra be' fiori, a l'ombra d'una spina
(vv. 108-109):

cfr. la mia ediz. del *Ditt.* e delle *Rime* di Fazio, Bari, 1952, II, p. 10.

²⁹ Si veggia l'*Historia dell'origine et successione dell'illustrissima famiglia Malaspina descritta da Thomaso Porcacchi da Castiglione Arretino et mandata in luce da Aurora Bianca d'Este sua consorte*, in Verona, 1585, pp. 200-201. « Questa casa (dei Malaspina) si fermò in Verona, come si vede fin al giorno d'hoggi 1573 et ebbe privilegij ». Per queste dimore di Jacopo, cfr. CARDUCCI, *Musica e poesia*, p. 302, 360, 386-88.

³⁰ Sulla difficoltà della lettura dei testi nei codd. musicali richiamò già l'attenzione il CARDUCCI, *Musica e poesia*, p. 336. L'esattezza della lezione non era ricercata: si veggia per i madr. il Pirrotta, in E. LI GOTTI-N. PIRROTTA, *Il Sacchetti e la tecnica music. del Trecento*, cit., p. 42. Aggiungo un esempio che m'è capitato riscontrando con l'originale il testo della caccia del Sacchetti *State su, donne!* musicata da Niccolò del Proposto, dove non solo sono notevoli varianti ai vv. 6, 10, 26, 29, 34, 35, ma sono aggiunti addirittura nuovi versi. I vv. 11-14 sono letti in questo modo:

A l'acqua, a l'acqua!
Chi a' granchi pesca,
Chi gitta a' pesci l'esca.
Poi su per l'onde
Corron al mulino,

mentre l'autografo ha:

— A l'acqua, a l'acqua
alzate a le ritonde! —
Su per l'onde
corrono al mulino.

(Cfr. il Loud. 29987, c. 42v., che solo contiene la musica, e la cit. ediz. del Chiari, p. 148).

Scesi del monte e tutto 'l zorno intiero
l'andai chiamando in fin a mezza notte;
poi mi colcai in mezzo di due grotte.

All'alba el zorno aparve ed io tornava
e quello in pugno allora mi volava.³¹

L'immagine dello sparviero o del falcone s'incontra spesso nella poesia del tempo: è anche in questo madrigale, che traggo dal Parig. Ital. 568:

Girando un bel falcon gentil e bianco
per l'aria, al mie chiamar lento s'artenne
e come uman in pugno mi rivenne.

Diventò, corso poi, fellone e fero;
cro cro gracchiando e non dicendo vero,
con meco stette in fin che venne manco

la speranza del frutto e con lo 'ngegno
mancò la fede, simulando sdegno.³²

Il Carducci vide significato in coteste rappresentazioni non solo « l'idea di vigore grazioso, di agilità, di snellezza, di contegno sicuro » offerta dallo sparviero, ma « l'allontanarsi dell'oggetto amato e il dileguar dell'amore ».³³

³¹ Il madr. era stato pubbl. da E. FILIPPINI, *Sedici poesie erotiche estratte dai codd. dei secc. XIV e XV*, Fabriano, 1893, per nozze Filippini-Scarpelli, p. 10; A. VALLE, *Nozze Sonnini-Santini*, Como, 1893; T. RICCI, *VI Madrigali*, per nozze Barbanti Brodano-Gamberini, Bologna, 1887, tutti derivando dal Laur. Palat. 87, f. 9v-10r, che, come il Parig. Ital. 568, f. 3v-4r, omette i vv. 7-9 e dà qua e là lezione diversa dal Panc. 26, c. 73v-74r, e dal Parig. Nouv. acq. 6771, c. 4r, dove sono maggiormente accentuate le forme del dialetto veneto, a differenza della toscanizzazione degli altri due mss. Ecco come è trascritto dal Filippini:

Un bel sparvier gentil di penna bianca
volando fuor per l'aere s'asconde
in un bel prato verde pien di fronde.
All'alba el giorno apparve et io tornava
e quell'in pugno allora mi volava.
Amor che del servir ma' non s'asconde,
mi disse: va seguendo esto sparvero
che 'l diverrà gentil tant'è ma' nero.

I vv. 4-5 sono il ritornello, che il Filippini non ha saputo distinguere; e non parliamo degli altri errori e dell'alterazione della lezione (tutti i codd. hanno al v. 2: *s'aponde*): fatti che hanno provocato il giudizio severo, che su questa edizione fu pronunciato dal « Giorn. st. d. lett. ital », XXII (1893), pp. 302-3.

Nel cod. Vatic. Regina 1973 è un madr. adesp., anep., il cui capoverso ricorda quello del nostro: *Un falcon pellegrin de penna bianca*, pubbl. da A. Cinquini, in *Classici e neolatini*, 1912, p. 23.

³² Nel cod., f. 138v-39r, non ha nome d'intonatore. Si noti lo schema metrico ABB; CCA; DD. Il madr. non è elencato dal Li Gotti, ne *L'« Ars nova »*, cit., p. 16, né lo schema figura fra quelli indicati dal Marrocco, nell'*op. cit.*

³³ *Musica e poesia*, p. 363. Agli esempi ivi addotti dal Carducci, si aggiunga questo sonetto caudato che traggo dal Magl. VII, 1168 della Naz. di Firenze, c. 126v, dove è intestato « Sonetto d'uno che perde uno sparviere »:

Omé, che m'è sfuggito uno sparvieri
grande e adatto e de piumato rosso,
con gli occhi screziati e 'l becco grosso,
largo nel petto e 'n su l'alie leggiere.
Cort'ha la coda e 'n man sta volentieri
e la sua presa piglia man e 'l dosso;

Con Jacopo frequentò le stesse corti e fu più d'una volta in gara il più grande musicista fiorentino prima del Landini, Giovanni da Cascia o da Firenze.³⁴ Un suo madrigale si distingue particolarmente per lo schema metrico, che il Landini riprenderà, dandogli maggiore svolgimento; schema metrico costituito da una coppia di madrigali:

Quando la stella presso l'alba spira
e 'l sol si mostra in verso l'oriente,
Amor gentil m'aparse nella mente:

la vaga donna col benigno aspetto
teneva nelle braccia per diletto.

Poi la coperse di perfetta luce
e del suo raggio li fece vestita
vermiglio e bianco di color partita.

Una ghirlanda 'n su le trezze bionde
di foglie verdi pose con le fronde.³⁵

E così moraleggiava in quest'altro madrigale:

Per ridda andando ratto al terzo cerchio
tanto menommi quel zentil pensiero,
che giunto mi trova' sott'un bel pero.

Su n'avea assai e sotto di cadute:
onde mi fece ricordar sì come
per sé po' cade ciascun nato pome.

Poscia più stando pur immaginai
che chi ben face quel non cade mai.³⁶

Il tessuto polifonico della musica dei madrigali importava che essi fossero d'argomento piuttosto narrativo e sentenzioso, che non lirico,³⁷ e in questo particolare carattere va ricercato il fatto che i musicisti non sdegnavano di musicare madrigali di contenuto moraleggiante, che nella produzione di qualche poeta, come per esempio nel Sol-

- | | |
|----|---|
| 8 | cort'ha la coda e spesso s'è riscosso,
come sai ch'è l'usanza de' manieri.
Tra'ne ogni barbaresco e ogni strano |
| 11 | e ogni Calavrese e Ventimiglia,
sparviere della Magna ancor ne cavo,
ché uno com'è 'l mio, che ogni uccel piglia, |
| 14 | di tenerne mai più le man mi lavo,
tanto mi piaceva quello a maraviglia.
Ruppe a la lunga e abandonò il paese |
| 16 | ed è volato verso il Genovese. |

³⁴ Cfr. CARDUCCI, *Musica e poesia*, p. 302 e 360.

³⁵ E nel Panc. 26, c. 54v. Lo schema è: ABB, CC; DEE, FF. Anche Jacopo aveva intonato una « corona », se così posso dirla, di madr., dove però ogni terzina è seguita dal ritornello di un sol verso, con lo schema: ABB, C; DEE, F; GHH, I (*Aquila altera ferma in su la vetta*, in LI GOTTI, *L'« Ars nova »*, cit., p. 44): struttura metrica che dovè sembrare strana al copista del Palat. 315 della Naz. di Firenze (sec. XV, c. 97v), che raggruppò i ritornelli (vv. 4, 8, 12) in una terzina, con cui chiuse il madrigale, senza che essa avesse, naturalmente, alcuna concatenazione di rime. Nel madr. del Landini (*Musica son che mi dolgo piangendo*, in CARDUCCI, *Musica e poesia*, p. 314) lo schema è: ABB, CC; DEE, FF; EGG, HH.

³⁶ E nel Panc. 26, c. 58v-59r.

³⁷ Cfr. N. PIRROTTA, in E. LI GOTTI-N. PIRROTTA, *Il Sacchetti e la tecnica musicale del Trecento ital.*, cit., pp. 62-63.

danieri, sono in numero preponderante. Tale è questo, al quale diede il suono Donato, che nell'intestazione al suo madr. *Fortuna avversa, del mio amor nemica*, il Sacchetti chiamò « presbiter de Cascia »:³⁸

Faccia chi de', s'el po', ché passa l'ora
e ciascun corre al suo ultimo fine.
Non sie chi pensi tornar dopo 'l fine,

per far, dovendo far, quel c'hai lasciato,
ch'al corpo l'alma, poi che dà la volta,
non torna, stando in suo iudicio involta.

E mentre noi passiam e no il tempo,
doviamlo oprar, perché non torna 'l tempo.³⁹

Nulla sappiamo della vita di Donato, ma forse essa va avvicinata, più di quello che comunemente si crede, alla fine del secolo, se nel madrigale *Dal cielo scese per iscala d'oro* va vista, come io credo probabile, un'allusione a qualche gran dama della corte Scaligera, se non alla moglie stessa di Antonio della Scala.⁴⁰ Anche il Petrarca aveva chiamato Laura « fenice » e con ingegno ed arte aveva appropriate a lei le legendarie qualità dell'uccello famoso.⁴¹ Sennonché qui l'accento alla « scala » e il fatto che la fenice divenne insegna degli Scaligeri con Antonio nel 1382, fa sospettare che anche Donato, come già l'altro suo concittadino, Giovanni da Cascia o da Firenze, fosse a Verona. Alla vita menata nelle corti potrebbe riferirsi il madrigale seguente, che traggio dal Panc., c. 80v, se non si voglia piuttosto vedere in esso l'accento al soccorso offerto al poeta dall'amore di un'altra donna, dopo l'abbandono della prima:⁴²

Come 'l potestu far, dolce signore,
lasciarmi così sol per quella via,
ond'io piangendo venni tuttavia?

Le lagrime correvan giù pel viso
e sopra 'l petto spendendo lor fiume:
caddi per terra e non vedea lume.

³⁸ Ediz. cit. del Chiari, p. 52.

³⁹ Il madr. era stato pubblicato incompiuto (senza la seconda terzina) dal LI GORRI, *L'« Ars nova »*, cit., p. 50, che s'era attenuto al Laur. Palat. 87, f. 75v. Qui è dato tenendo presente anche il Parig. Ital. 568, f. 45v-46r. Il madr. è tutto intessuto di rime equivoche.

⁴⁰ Fu pubbl. dal BILANCIONI, *Madrigali adespoti antichi*, per nozze Spreti-Borea de' Buzzaccherini, Ravenna, 1868, n. 1; T. RICCI, *VI Madrigali*, cit.; S. FERRARI, *Madrigali e ballate del sec. XIV*, per nozze Farina-Trigona, Bologna, 1903, p. 14. Lo ripubblico, sia perché è tutt'altro che facile reperire le pubblicazioni per nozze, edite sempre in numero limitatissimo di copie, sia perché e per il testo e per l'interpretazione mi attengo più aderente al Laur. Pal. 87, f. 78v, dove solamente si trova:

Dal cielo scese per iscala d'oro
una donna fenice, umile e pia,
per dimostrar d'onesto amar la via.

Di perle oriental tutta vestita,
bella più ch'altra, di virtù copiosa
e di vera onestà è fatta sposa.

Però chi vol d'onesto amar la fama
segua coste', che n'è radice e rama.

Si noti l'insistenza sull'onestà della donna. La moglie di Antonio della Scala, Samaritana da Polenta, era nota per la sua leggerezza.

⁴¹ Si vegga il son. *Questa fenice de l'aurata piuma*.

⁴² « Signore » nel linguaggio poetico del tempo si riferiva anche a donna.

Alquanto stetti giù, ch'io non sapeva
dov'io mi fossi, sì era smarrito,
veggendo ogni disio da me fuggito.

Ma un che mi trovò mi rendé vita,
che già da' sentimenti era partita.

Ma oramai il madrigale cedeva il posto alla ballata polifonica: non ne composero Egidio e Guglielmo di Francia, né Andrea de' Servi, né Zaccaria e nella stessa vasta produzione del Landini il madrigale occupa un posto ristrettissimo. Questo poteva avvenire perché il madrigale non aveva affondato le radici nell'anima popolare.

GIUSEPPE CORSI

STUDI GALILEIANI

Con una nuova edizione dei *Discorsi* di Galilei Ludovico Geymonat ha esteso e approfondito il suo contributo alla conoscenza della figura e dell'opera del grande scienziato pisano, con osservazioni e studi che, pur svolgendosi generalmente su un piano critico-scientifico, vengono ad integrare quelli di carattere storico che egli espose nel volume *Galileo Galilei* pubblicato presso l'editore Einaudi nel 1957.¹

È significativa infatti questa fondamentale continuità che collega le due pubblicazioni galileiane, non solo e non tanto perché viene a confermare un assunto metodologico, ormai ovvio, per cui il carattere unitario di una personalità impone oltre alla conoscenza e alla critica del suo pensiero, anche l'indagine delle condizioni storiche in cui quel pensiero si sviluppò e si affermò, quanto piuttosto perché, nel caso specifico della critica galileiana, la scissione del Galilei scienziato dal Galilei uomo di cultura del suo tempo e assertore di un programma culturale — scissione prolungatasi, comunque, per lungo tempo — aveva nociuto gravemente ad una precisa e completa intelligenza del valore eminente della personalità di Galileo anche in relazione alle vicende del suo tempo. Particolarmente illuminante è, a questo proposito, il noto contrasto in cui Galilei venne a trovarsi con le autorità ecclesiastiche, culminato nel secondo, grave processo del 1633. Gli assertori di un Galileo puro scienziato di fronte a questo episodio che tanto turbò la vita del grande pisano — e che, sia detto per inciso, costituì un pericoloso precedente per ogni altro successivo attentato alla libertà di pensiero e di ricerca —, scuotono il capo considerando l'accanimento con cui Galilei cercò di imporre le sue teorie all'apparato ecclesiastico una dannosa deviazione dagli studi scientifici ed uno spreco superfluo di energie mentali e applaudono alla « saggezza » di Renato Descartes, illustre contemporaneo di Galilei, che, come è noto, dopo la condanna di quest'ultimo, abbandonò la stesura del trattato di fisica *Il mondo*, preferendo non impegnarsi in una difficile battaglia culturale che avrebbe avuto come suo avversario la Chiesa cattolica.

Ebbene è proprio contro questi tentativi di dividere la personalità di Galilei che si pone Ludovico Geymonat in ambedue i due suoi recenti lavori: egli vede, al di sotto di tutte le inevitabili oscillazioni, diversioni e contraddizioni nelle quali una personalità si dibatte — e in ispecie una personalità poderosa e travolgente qual'è quella di Galilei —, una sostanziale unità, un medesimo costante obbiettivo, « un preciso orientamento illuministico, rivolto a cercare nell'ignoranza la radice ultima di tutti i mali della società » (*G. Galilei*, cit., p. 294). Finalità, questa, che è promossa non da astratte

¹ GALILEO GALILEI, *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze*, a cura di A. CARUGO e L. GEYMONAT, Torino, Boringhieri, 1958, pp. xxv-887.

considerazioni, ma da una concreta valutazione storica che suscitava in Galilei la viva e sincera ammirazione per la potenza organizzativa della Chiesa cattolica e un interesse altrettanto vivo e sincero a rendere partecipe tale non trascurabile forza umana delle nuove grandi verità rivelate dalle scoperte scientifiche.² In questa sperata accettazione da parte della Chiesa delle nuove verità scientifiche Galilei anzi scopriva la presenza di un disegno provvidenziale, poiché il libro della natura nel quale lo scienziato legge può esprimere il pensiero divino in termini analoghi alle sacre scritture.³

La continuità e la complementarità dei due lavori galileiani di Geymonat risultano ancora più evidenti se ci si accosta più da vicino alla sua edizione dei *Discorsi*: l'introduzione e il poderoso apparato di note critico-illustrative trovano fondamento e organicità se vengono riferiti a tutta l'opera precedente e in particolare ai due capitoli secondo e nono: quest'ultimo, dal titolo « Il ritorno alla scienza pura », contiene l'impostazione critica fondamentale alla edizione dei *Discorsi*, esponendo, in forma più distesa e discorsiva, le circostanze e le condizioni spirituali del vecchio Galilei, dopo la sentenza del 1633, e la sua rapida e coraggiosa ripresa dal duro colpo subito, per dare un nuovo significato alla sua vita e alla attività scientifica, cui non intendeva in alcun modo rinunciare. Segno di questa ammirevole capacità di ripresa, i *Discorsi* indicano chiaramente « uno dei momenti più interessanti della biografia di Galileo: il momento in cui, constatato il fallimento del programma tenacemente perseguito per oltre vent'anni, di far accogliere dalla Chiesa cattolica la concezione copernicana, il Nostro torna alla scienza pura » (*Discorsi* ecc., p. x).

Questo ritorno, che comportava la dura rinuncia ad ogni programma di rinnovamento scientifico-culturale, significava d'altra parte la ripresa e la rielaborazione di vecchi argomenti di meccanica e di fisica, affrontati durante il felice periodo dell'insegnamento a Padova e poi abbandonati per l'insorgere dell'interesse per le scoperte astronomiche e per la difesa della teoria copernicana. E anzi questa ripresa di vecchi studi che rappresenta il punto di collegamento con il Galilei giovane e dà un carattere unitario alla sua personalità, laddove si consideri che queste medesime ricerche di meccanica e di fisica potevano costituire « delle prove indirette, volte a risolvere le obiezioni del senso comune contro il copernicanesimo » (*G. Galilei*, cit., p. 49). Orbene, tutto lo sforzo dei curatori della nuova edizione dei *Discorsi* è volto a confermare la continuità

² È interessante, a questo proposito, ricordare che Geymonat sottolinea la profonda diversità esistente tra G. Bruno e Galilei, sia per la valutazione differente della teoria copernicana, pur accolta e sostenuta da entrambi (Bruno sviluppa la teoria di Copernico in senso metafisico, senza trarre alcuna conseguenza scientifica e fa del sistema eliocentrico la premessa di una filosofia della natura ricca di allegorie e di riferimenti magici, ma senza alcuna consistenza scientifica), sia per il diverso atteggiamento nei riguardi della Chiesa cattolica: mentre il filosofo di Nola mirava ad un radicale sovvertimento della tradizione filosofica e teologica del cattolicesimo e, nella lotta contro di questo, assunse atteggiamenti anticlericali, Galilei, dal canto suo, considerò invece essenziale alla diffusione e all'assorbimento della scienza nuova la partecipazione sincera e consapevole della Chiesa alle nuove scoperte e ritenne per questo indispensabile un accordo tra dogma e teoria copernicana.

³ Di fronte ad un atteggiamento di aperto rispetto verso i presupposti del cristianesimo e verso la medesima autorità della Chiesa, quale appunto Galilei sempre dimostrò, appare del tutto infondata e opera di spirito partigiano la censura che gli mosse il padre gesuita Mueller, secondo cui a Galileo non era concessa quella libertà di critica nei confronti della religione ufficiale del suo paese — con lo specioso motivo che a lui si opponeva « una autorità vera, reale e spirituale, una cattedra regolarmente costituita e munita dell'infallibilità in decisioni di fede » —, libertà che lo stesso Mueller concede facilmente al protestante Keplero nei riguardi dei suoi correligionari: curiosa concezione del valore della libertà, che non fa certo onore alla profonda dottrina del Mueller, confermata nel suo volume galileiano, degno, peraltro, di positivi apprezzamenti (*G. Galilei*, Roma, 1911, p. 141). Sulla teoria galileiana della doppia rivelazione divina per mezzo delle sacre scritture e della natura cfr. la lettera a Benedetto Castelli del 21 dicembre 1613 (*G. G., Opere*, ed. naz., vol. V, Firenze, 1895).

dell'opera con l'attività svolta dal suo autore a Padova: « Se pertanto — osserva Geymonat nella introduzione — giunto alla fine della sua vita Galileo scriverà con profonda nostalgia che i diciotto anni trascorsi a Padova furono i 'migliori di tutta la mia età', è da credere che questo giudizio non sarà soltanto dettato dall'amaro confronto fra la libertà allora goduta e le durissime restrizioni degli anni successivi, ma anche dalla consapevolezza sempre più chiara di avere stabilito, proprio nel periodo padovano, le prime solide basi dell'opera che egli stesso ormai tendeva a considerare il proprio capolavoro » (*Discorsi*, p. xi).

Ciò che è interessante di Galilei è il modo particolare con cui egli considera la scienza, nel suo contenuto e nella sua funzione; questa sua particolare considerazione, riflettendosi nella sua stessa attività di scienziato, rende tuttavia complessa la sua figura ed è difficile collocarlo in un determinato settore della scienza; perché la sua attività non si limitò ad uno solo di essi, ma si estese a diversi; si interessò infatti di fisica, di matematica, di astronomia, ma sempre portando in un campo le esperienze acquisite negli altri, ciò che gli evitò di cadere nell'eclettismo e nell'erudizione; ma per il fatto stesso che questa sua molteplicità di interessi si svolge secondo un organico e circoscritto criterio di sviluppo, per cui il passaggio è provocato da una intrinseca necessità di collegamento e di completamento della esigenza suscitata dalla precedente indagine, mi pare di scorgervi un atteggiamento che lo distingue dalla mente universale propria di un Leonardo.⁴

Questo singolare atteggiamento di Galileo deriva dal rifiuto da lui opposto alla statica classificazione tradizionale delle scienze, che, per influenze platoniche, considerava la matematica come la scienza dell'assoluto, anzi riflesso della stessa realtà assoluta e perciò regina di tutte le scienze. In Galilei invece, come ha ben rivelato Geymonat nel suo volume einaudiano, l'interesse per la matematica non andò disgiunto dall'interesse per l'osservazione, per la misura e per il disegno: « La matematica, cioè, gli apparirà, fin dall'inizio, come un potentissimo strumento per conoscere la natura, per coglierne i segreti più intimi, per tradurre i processi naturali in discorsi precisi, coerenti, rigorosamente verificabili » (*op. cit.*, p. 19). È evidente che una siffatta concezione strumentale della matematica (appresa, come osserva sempre Geymonat, e come già notò l'Olschki, alla scuola di Ostilio Ricci che fu allievo di Nicolò Tartaglia) è cosa ben diversa dalla considerazione « platonizzante » che era tradizionale: egli, pur avendo dato, col passar degli anni, rilievo sempre più consistente alla matematica — e ciò risulta in particolare dai *Discorsi* — non si allontanò tuttavia da questa sua valutazione, che faceva della matematica non altro che uno strumento validissimo per svolgere in maniera coerente ed ordinata i pensieri, un potente strumento del ragionamento, un « grande ausilio » della logica.

A p. 175 dei *Discorsi* vi è un brano della conversazione tra i personaggi del dialogo galileiano, estremamente interessante a questo proposito, sia pure per il suo valore dichiarativo (ed anzi è strano che i curatori della presente edizione non ne abbiano sottolineato l'importanza, come invece ha fatto per suo conto Geymonat a p. 339 della sua più volte citata monografia), in cui la geometria, parte della matematica, viene definita per bocca di Sagredo « il più potente strumento d'ogni altro per acuir l'ingegno e disporlo al perfettamente discorrere e specolare » e viene anche stabilito un confronto tra il valore della logica e la potenza della matematica: « Veramente comincio a comprendere — osserva Simplicio — che la logica, benché strumento prestantissimo per regolare il nostro discorso, non arriva, quanto al destar la mente all'invenzione, all'acutezza della geometria ». E Sagredo conclude: « A me par che la logica insegni a conoscere se i discorsi e le dimostrazioni già fatte e trovate procedano concludentemente:

⁴ Purtuttavia per questa sua versatilità fu accusato di diletterismo sia pure parziale, come ad esempio fece il Mueller nel volume già citato.

ma che ella insegni a trovare i discorsi e le dimostrazioni concludenti, ciò veramente non credo io ».

Ora, i curatori della nuova edizione dei *Discorsi* hanno saputo presentare e caratterizzare in maniera ampiamente soddisfacente sulla base di una precisa documentazione storica e sulla scorta di ricerche e studi precedenti, abilmente e coerentemente utilizzati, questo atteggiamento dello scienziato pisano di fronte alla matematica, atteggiamento che è fondamentale sia per la intelligenza dell'opera complessiva di Galilei, sia, in particolare, per la comprensione dei *Discorsi*. A questo argomento è dedicato un gruppo di note dove viene svolta, con una sapiente preparazione che culmina nel problema centrale, la posizione di Galilei di fronte alla questione degli « indivisibili »; l'occasione è fornita dalla risoluzione al noto problema della ruota, trovata da Galilei, con ogni probabilità, come acutamente e fondatamente osservano i curatori, fin dal tempo di Padova, ed esposta poi nella « giornata prima » dei *Discorsi* (p. 68 del testo della ed. naz.). La risoluzione galileiana al problema che, da Aristotele in poi, rappresentò, per le difficoltà nelle quali veniva a cadere il ragionamento, un vero rompicapo, si fonda sulla distinzione tra atomi, elementi ultimi della realtà quantitativamente determinati (« parti quante ») e « indivisibili », che sono invece « parti non quante » e che, perciò, a differenza dei primi che hanno una realtà *fisica*, sono di natura soltanto *geometrica*: « E qui voglio che notiate, come risolvendo e dividendo una linea in parti quante, e per conseguenza numerate, non è possibile disporle in una estensione maggiore di quella che occupavan mentre stavano continuate e congiunte senza l'interposizione d'altrettanti spazi vacui; ma imaginandola risolta in parti non quante, cioè ne' suoi infiniti indivisibili, la possiamo concepire distratta in immenso senza l'interposizione di spazi quanti vacui, ma sì bene d'infiniti indivisibili vacui » (*Discorsi*, ed. naz., vol. VIII, pp. 71-72).

Il problema della interpretazione galileiana degli « indivisibili » costituisce un utile angolo visuale per scorgere la singolare posizione del Galilei di fronte alla matematica e trova un interessante appiglio ai fatti del tempo nella storia dei rapporti fra Galileo e Cavalieri, diligentemente riferiti nella nota a p. 73 dei *Discorsi*, da cui appare chiaro che il primo era del tutto indifferente ad ogni ricerca di matematica pura e che per questo non aderì mai alle pressanti e molte richieste del suo discepolo Bonaventura Cavalieri di trattare il problema e quando lo farà, appunto nei *Discorsi*, non lo affronterà in termini puramente matematici, ma — come si nota nel passo precedentemente citato — in relazione al problema della divisione della materia e cioè al problema degli atomi e del vuoto, che è cosa ben differente da quello che Cavalieri s'aspettava dal suo maestro e anzi nella nota più sopra citata è messa in risalto la differenza tra le concezioni degli « indivisibili » di Galileo e del suo discepolo.

Ma l'argomento ha una rilevanza ben più grande di una semplice precisazione di rapporti tra Galilei e il suo illustre discepolo, poiché con la sua valutazione degli « indivisibili » Galilei ha posto al centro dell'attenzione del lettore le grosse difficoltà nelle quali si può incorrere laddove si confonda il procedimento razionale matematico e il procedimento sperimentale, proprio del fisico, e la urgenza di tenere sempre presente la distinzione tra i due metodi di ricerca: mentre nel secondo, infatti, la operazione di divisione deve fermarsi di fronte ad elementi ultimi forniti di grandezza (« parti quante »), il matematico può invece proseguire all'infinito immaginando una grandezza sempre inferiore a quella di volta in volta raggiunta. Precisione importantissima per il metodologo, ma, direi, ben più cara a chi, come Galilei, non si voglia limitare a dettar leggi di metodo, ma voglia, attraverso il metodo, giungere a risultati concreti e nuovi.

Dobbiamo essere grati ai curatori, Carugo e Geymonat, per aver saputo in termini di agevole discussione e con chiare osservazioni, analizzare tutta la complessa questione degli « indivisibili » e di avere tratto spunto dal testo dell'opera per mettere in rilievo il significato sottinteso delle parole dell'autore, mediante una analisi attenta, minuziosa ma non pedante, sempre avvertita e fondata, che dal commento puntuale al testo si trasforma in una raffigurazione organica e originale al tempo stesso della personalità

di Galilei, sia in relazione alle posizioni della scienza nel suo tempo, sia rispetto a tutta la tradizione filosofica e scientifica.

La complessa questione degli antecedenti storici di Galilei e delle correnti filosofiche e scientifiche cui egli si può ricollegare, viene infatti affrontata con obiettività e accortezza critica e svolta per tutto l'ampio corredo di note che accompagna il testo. È noto infatti che il Duhem, prima, nella terza serie di *Etudes sur Léonard de Vinci*, e poi il Koyré (in *Etudes galiléennes*) con altri studiosi hanno sottolineato la continuità esistente tra Galilei e i fisici parigini del Medioevo, teorizzatori della fisica dell'*impetus*, a cominciare da Giovanni Buridano e Alberto di Sassonia fino a Giovanni Benedetti cui il Galilei da giovane si richiamò, per quanto riguarda la teoria della caduta accelerata dei gravi: questa corrente ebbe sempre un carattere decisamente antiaristotelico fin da quando i suoi precursori del tredicesimo e quattordicesimo secolo criticarono l'opposta tesi degli aristotelici. Tuttavia molto giustamente i nostri editori dei *Discorsi* mettono in risalto, di fronte alla maniera ancora metafisiceggiante dei maestri parigini «l'atteggiamento metodologicamente nuovo assunto dal nostro scienziato di fronte alle questioni riguardanti il movimento» (cfr. pp. 743-44) e cioè che a Galileo non importa tanto scoprire la causa fisica di fenomeni, quanto piuttosto determinare le leggi che ad essi presiedono, mediante una riduzione dei processi naturali a rapporti quantitativi, ciò che fa dello scienziato pisano il fondatore d'un moderno metodo scientifico, distaccandolo nettamente dai suoi precursori.

Ma, d'altro canto, ad orientarlo verso un esame spregiudicato della realtà naturale furono influenze e tendenze di altro genere e di diversa origine che rendono molto più interessante la figura di Galilei. Gli estensori delle note infatti con molta spigliatezza e dando esempio di modernità critica si richiamano a quel gruppo di moderni studiosi, come il Crombie, il Randall, il Lilley, i quali ritengono che l'origine storica del metodo sperimentale di Galilei derivi dalla sintesi di due correnti precedenti, l'una delle quali risale agli scolastici del XIII e XIV secolo, come Grossatesta, Ruggero Bacone e Pietro Peregrino, i quali, per risolvere i problemi scientifici, si servirono per primi del metodo di verificazione delle ipotesi che Galilei poi svilupperà e amplierà e fecero ricorso a prove pratico-sperimentali; l'altra corrente è quella dei tecnici, artigiani e ingegneri italiani tra cui il più illustre è Leonardo, i quali facevano ricorso alla esperienza come ultima fonte di conoscenza.

Fu appunto questa capacità, che direi, in primo luogo, psicologica, di non accettare alcuna soluzione senza prima verificarne direttamente la validità, che permise a Galilei di assumere con insolito coraggio la difesa della teoria copernicana e di difendere le sue scoperte scientifiche, perché pienamente sicuro di quanto aveva provato.

Ma questo modo di trattare i processi naturali e di disporli secondo un ordine scientifico deriva dal carattere non sistematico e speculativo ma bensì tecnico-operativo della sua ricerca: a lui cioè, non interessa dare alle sue scoperte il tono di astratta sistematicità, ma piuttosto importa risolvere determinati problemi concreti, per cui la verità scientifica stessa non ha il fine in se stessa, ma acquista una sua strumentalità, una sua «operatività», serve insomma a qualcos'altro. Questa tesi della operatività della scienza galileiana, già enunciata da Geymonat nella sua monografia, viene spesso innanzi nelle note ai *Discorsi* e fin dall'inizio, laddove si accenna all'operosità dell'arsenale di Venezia e al grande interesse che questa suscita. Nella nota relativa, anzi, non si manca di sottolineare la grande importanza che Galileo annette alla tecnica, tanto da rappresentare il carattere distintivo di una nuova concezione della scienza e di ricordare che Galilei ebbe frequenti rapporti con tecnici ed artigiani e a Padova allestì anche un'officina che gli serviva per preparare gli strumenti di ricerca necessari. Sempre a questo punto viene respinta giustamente una osservazione di un illustre studioso, il Koyré, che ritiene che la fisica galileiana costitui la negazione della concezione della tecnica artigiana: basti pensare che Galilei fu il primo a riporre la sua fiducia di scienziato in uno strumento di fattura artigiana quale il canocchiale e di credere, con-

tro la maggioranza dei dotti contemporanei, a quello che egli vi vedeva e a fare delle scoperte ottenute con quello strumento la base per la sua difesa del copernicanesimo, per convincersi della infondatezza del giudizio del Koyré. Fu proprio con tale fiducia nei ritrovati della tecnica artigiana che Galilei portò a conclusione quel processo di convergenza tra l'indagine scientifica e la tecnica che dalle iniziali posizioni di reciproca ignoranza dei due settori, giunse a maturità nel Rinascimento quando i capolavori degli artigiani si imposero per la perfezione anche di fronte ai dotti diffidenti e altezzosi e destarono l'interesse degli scienziati che furono così sollecitati a penetrare all'interno di tutte le attività empiriche (si pensi a questo proposito alla rivalutazione che si fece allora di Archimede, che il Cardano collocò tra i grandi ingegni prima di Aristotile).

Non comprendere le grandi positive influenze che tale convergenza provocò nel campo della scienza e giudicare questa come il rovesciamento della mentalità del tecnico, così come fa il Koyré, significa negare valore a tutto il contributo dato al progresso della civiltà dalla tecnica medioevale e rinascimentale, dalle così dette « arti meccaniche », e la denuncia di tale incomprendimento costituisce, per bocca dei curatori dei *Discorsi*, una decisa e opportuna presa di posizione; « Ciò manifesta — essi dicono a p. 608 — nel Koyré quella concezione dualistica del rapporto scienza-tecnica che integrandosi in una complessiva interpretazione in senso platonico della scienza galileiana, ci pare sia di ostacolo all'intendimento di quella dinamica interrelazione tra discorso matematico e realizzazione tecnica, che è il motivo fondamentale di questi *Discorsi* e che con tale maestosità viene annunciato nella pagina di apertura ».

Un tale atteggiamento contrario ad ogni interpretazione platonizzante è costante in tutte le numerose note poiché i curatori sono pienamente convinti delle gravi conseguenze negative che essa può portare ad una completa e profonda interpretazione e valutazione dell'opera dello scienziato pisano e in particolare dello sforzo da lui compiuto di fondare un discorso scientifico assolutamente libero da ogni ipoteca ideologica e metafisica e tale da poter sfruttare qualsiasi contributo utile anche quando pervenga dall'umile mondo degli artigiani.

Quale esempio del pregiudizio che un atteggiamento platonico può provocare mi limiterò a citare un'altra divergenza con il Koyré a proposito della interpretazione del passo a p. 212, dove si legge: « e così si costuma e conviene nelle scienze le quali alle conclusioni naturali applicano le dimostrazioni matematiche, come si vede ne i prospettivi, negli astronomi ecc. »: mentre il Koyré ritiene che l'autore qui voglia intendere che l'esperienza ha la semplice funzione di verifica delle scoperte ottenute per via razionale, agli estensori delle note pare « opportuno richiamare il Koyré alla precisione testuale dei termini qui usati da Galileo il quale parla di una applicazione *delle* dimostrazioni matematiche *alle* conclusioni naturali; ossia indica con chiarezza la funzione strutturale della matematica al fine di dare rigore scientifico a risultati precedentemente acquisiti in via sperimentale » (p. 779).

È evidente pertanto che Galilei, in modo del tutto autonomo, non aderì ad alcuna corrente filosofica e fu solo attento a conoscere la realtà naturale ed a spiegarne il comportamento; ogni tentativo quindi di inserirlo nelle correnti platoniche o in quelle aristoteliche si rivela un inutile quanto ozioso tentativo: la nuova scienza, la scienza moderna nasceva con lui fuori di ogni contrapposizione predeterminata, ritenendosi solo condizionata all'oggetto proprio e al conseguente metodo di indagine. Nessuna opposizione scorre Galilei tra il ragionamento e l'esperienza, come facevano invece platonici ed aristotelici suoi contemporanei, ma sempre vide la complementarità tra verità di ragione e verità di fatto, ambedue aspetti distinti di un'unica realtà.

Ed è per queste ragioni che pare molto opportuna ed efficace la decisione con cui nella nota a p. 83 della « giornata prima » dei *Discorsi* è seccamente scartato ogni tentativo di insinuare una interpretazione in senso teologico e misticheggiante di un passo del Galilei, in cui l'infinito e l'unità vengono identificati (« E veramente in essa [unità] son quelle condizioni e necessarij requisiti del numero infinito, dico del contener in sé

tanti quadrati quanti cubi e quanti tutti i numeri »), sia perché l'identificazione prospettata da Galilei è avanzata in termini molto dubitativi, sia perché non si scoprono in concreto i legami che uniscono Galileo e la sua concezione della realtà a quella di sant'Agostino, cui ad esempio uno studioso tentò di accostarlo; ma soprattutto perché — e questa considerazione generale ci pare molto importante — l'interesse del nostro scienziato per l'infinito non si rivolge verso le questioni filosofiche o peggio ancora teologiche, ma bensì soltanto verso quelle scientifiche. È d'altra parte importante, per una seria definizione storica della sua personalità, che siano definitivamente scoraggiati questi tentativi di scorgere nel pensiero di Galileo Galilei, che fu sempre guidato dalla luce della ragione, angoli, nella cui penombra si annidino residui mistici medievali.

Quanto abbiamo detto sin qui della nuova bella edizione dei *Discorsi* si riferisce più che altro alla caratterizzazione della mentalità scientifica di Galilei e della sua presenza culturale nella sua epoca, così come emerge dalle dotte e interessanti note al testo, in forma piana, disinvolta, ma concreta e decisa. Ma la funzione del commento non si limita a tale raffigurazione complessiva e generale, ché anzi questa deriva da osservazioni particolari e puntuali che hanno il compito immediato di illustrare e spiegare espressioni e concetti scientifici. Da questo punto di vista, che per primo colpisce il lettore, si può considerare con quale ampia competenza e con quale agilità critica i curatori dell'edizione hanno trattato gli argomenti di carattere scientifico. Per darne una idea ai lettori di questa rivista, basterà accennare ad alcuni dei più rilevanti. Così, ad esempio, per la determinazione della caduta dei gravi due gruppi di note presentano un particolare interesse: il primo si riferisce alle pagine 110-120 della « giornata prima », che contiene un opportuno esame comparativo fra alcuni passi del giovanile *De motu*, nel quale Galilei non si era ancora distaccato dalla teoria del Benedetti, al quale abbiamo già accennato, secondo cui le velocità di caduta di mobili eterogenei sono proporzionali ai loro pesi specifici, e il testo dei *Discorsi* dal quale risulta che Galilei, abbandonando il punto di vista strettamente matematico del *De motu*, si limita « alla sola osservazione, di carattere sperimentale, che le velocità di mobili di diverso peso specifico appaiono sempre meno differenti quanto meno resistenti sono i mezzi in cui detti mobili cadono » (p. 680): dove l'ipotesi affacciata dell'origine sperimentale ha il vantaggio di liberare completamente il pensiero di Galilei da ogni influenza limitativa del Benedetti e trova conferma nel corrispondente passo dei *Discorsi*.

Il secondo, ben più ampio, gruppo di note è quello relativo al trattato latino *De motu naturaliter accelerato*, inserito nella « giornata terza », dove viene formulata, sia pure attraverso un ragionamento viziato, la esatta legge del moto naturalmente accelerato (la velocità è proporzionale ai quadrati dei tempi), correggendo la vecchia convinzione che fu già di Galilei, che cioè la velocità d'un grave nel moto anzidetto fosse proporzionale agli spazi percorsi. In questo gruppo di note — ed in particolare in quella a p. 203 — dopo l'esposizione dei precedenti storici ci si pone, sulla scorta delle importanti considerazioni del Koyré (*Etudes galiléennes*, cit., vol. 2) e del Marcolongo (« Galileo e la meccanica » nel volume edito dall'Università cattolica di Milano *Nel terzo centenario della morte di G. Galilei*, Milano, 1942), alla ricerca del tempo in cui Galilei giunse alla correzione della sua errata convinzione, utilizzando, come già fece il Marcolongo, la lettera a Paolo Sarpi del 16 ottobre 1604 e, mettendo questa a confronto con un frammento riportato a p. 273 sgg. del testo, citato anche dal Koyré, si espone la difficile via percorsa dallo scienziato per giungere alla formula esatta. Ma ciò che qui è molto interessante è la considerazione — già fatta dal Geymonat nel suo volume einaudiano — che il Galilei poté formulare prima della stesura dei *Discorsi* la legge esatta, pur mancandogli, come egli stesso disse nella lettera del 1604, « principio totalmente indubitabile da potere porlo per assioma », solo respingendo ogni procedimento ipotetico-deduttivo e facendo ricorso alla via sperimentale. Infatti, come si fa notare più oltre, « abbandonata, perché rivelatasi contraddittoria, l'ipotesi che la velocità sia proporzionale allo spazio (ipotesi che fu accolta in un primo tempo soprattutto perché presen-

tava una maggiore evidenza intuitiva), Galileo si volse all'altra ipotesi collaterale, secondo la quale la velocità è proporzionale al tempo. Non riscontrandovi alcuna contraddizione, la assunse come valida, tentandone in seguito una contro-verifica sperimentale. Però, data la difficoltà di provare direttamente che le velocità crescono in proporzione diretta al tempo, gli s'impose l'esigenza di tradurre la relazione intercorrente tra velocità e tempo, nell'altra relazione tra tempo e spazio, la misurazione dei quali non presentava una altrettanta difficoltà » (p. 773).

Così la ormai acquisita abitudine di sottoporre, per prudenza, all'esame dell'esperienza ogni ragionamento, sia esso il più coerente, permise a Galilei di abbandonare ogni falsa opinione circa il moto naturalmente accelerato e di scoprire la vera formula della legge, con un netto e positivo distacco da tutti i precedenti non felici tentativi.

Non essendo qui possibile esporre in forma distesa, per limiti di spazio, le varie acute osservazioni e i dotti riepiloghi sulla storia dei vari problemi scientifici trattati da Galilei, mi limiterò a segnalare al lettore almeno le più significative, come la nota relativa all'isocronismo del pendolo (nota a p. 140 del testo), nella quale vengono esaminate le relazioni con il Baliani, che fu assiduo corrispondente del nostro scienziato; quella sulla resistenza dei metalli nella quale si pongono a confronto le ricerche di Leonardo e quelle di Galileo. Inoltre nella nota a p. 217 del testo, dopo un accenno ai precedenti storici, si illustra la teoria galileiana del piano inclinato e si fa notare che la sua novità sta nell'averla ricavata come conseguenza di quella della leva. Si riprende poi la difesa già fatta dal Geymonat (*op. cit.*, pp. 324-26) delle ricerche di Galilei intorno al principio d'inerzia, contro il giudizio avanzato dal Koyré, il quale nei suoi studi galileiani cerca di dimostrare che il merito di aver formulato questo principio spetta a Descartes: qui viene infatti considerato privo di senso storico l'appunto mosso a Galilei di non aver enunciato in forma generale il principio, mentre si ritiene positivo il fatto che Galileo seppe applicarlo sempre con rigore.

Un altro genere di osservazioni intorno a questo interessante volume si riferisce alla cura minuziosa con cui è stato preparato, all'attenzione posta nel rispettare le ultime conclusioni delle ricerche già compiute da altri studiosi, e in particolare dal Favaro che curò, fondandosi sui manoscritti, l'edizione nazionale delle opere di Galilei (1890-1909); ed è a questa fondamentale opera editoriale che la presente edizione si richiama, seguendo la composizione del volume ottavo di quella: infatti oltre alle quattro giornate e ai frammenti, riproduce la sesta e la quinta giornata che furono aggiunte nella edizione fiorentina del 1718 dei *Discorsi*, ed anzi come questa e a differenza della edizione del Favaro che la colloca nel vol. I, si include l'*Appendix* sul centro di gravità, che (come nella edizione delle opere scelte curata dal Timpanaro per l'editore Rizzoli) segue la quarta giornata. Al testo della edizione nazionale, che è seguito in genere fedelmente, sono tuttavia apportate alcune piccole correzioni laddove si tratta di evidenti sviste o errori tipografici (a questo proposito, avremmo desiderato che nell'annotare alcune di queste correzioni, come nelle note a pp. 160, 173, 205 e 337 del testo, si fosse ricordato il nome di Sebastiano Timpanaro che quelle medesime rettifiche apportò nella sua edizione già citata). Inoltre le parti latine sono accompagnate da una scrupolosa e chiara traduzione a piè di pagina, che, cercando di riprodurre il linguaggio galileiano si preoccupa altresì di non tradire la chiarezze del significato.

Non potremmo, infine, tacere il fatto che questa edizione apre la collana dei « classici della scienza » che l'editore Paolo Boringhieri ha ritenuto, molto opportunamente, di pubblicare e non possiamo non salutare con entusiasmo questa iniziativa che ha lo scopo di far conoscere in Italia e rimettere in discussione opere di contenuto scientifico che la tradizione culturale italiana ha sempre ignorato come validi contributi all'approfondimento e al rinnovamento del sapere. E ci auguriamo che la nuova iniziativa possa ottenere presso il pubblico il consenso indispensabile per l'editore e i collaboratori.

FRANZ BRUNETTI

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

L'OMBRA SUA TORNA....

Giovanni Gentile è un nome che difficilmente potrà essere dimenticato nella storia della filosofia e della cultura italiana. La reviviscenza del marxismo per effetto dell'ossessione sociale che caratterizza il nostro tempo, il diffondersi dell'esistenzialismo a buon mercato, vero stupefacente ad uso dei molti invalidi morali che le giovani generazioni così duramente provate si sono lasciate indietro, il prestigio immeritato della cultura americana, infantile, isolazionista e congenitamente confusionaria rappresentano altrettanti elementi di decadenza del pensiero contemporaneo.

E in questo clima il passato, anche recente, può spesso essere ignorato o sommariamente e futilmente condannato, come qualche cosa di superato e vetusto. E perciò molti gentiliani, che affollavano le nostre cattedre quando il Maestro era vivo e potente, si sono liquefatti.

Le sue opere non si trovano più citate con la frequenza forse cortigiana con cui si citavano prima. Le sue idee non sono più oggetto di appassionati dibattiti. Eppure è certo che, malgrado tutto, negli ambienti più qualificati (che non sono sempre, necessariamente, quelli accademici e universitari), Giovanni Gentile è tuttora presente e vivo col suo pensiero e con la sua opera. La sua filosofia dell'«atto puro» costituisce uno dei più arditi ripensamenti dell'hegelismo. Sugeritogli da Bertrando Spaventa, egli lo portò a quegli intrepidi sviluppi che gli furono consentiti da una vena speculativa di rara robustezza. E poiché nella storia della filosofia bisognerà fare sempre i conti con Hegel, non si potrà nemmeno prescindere da coloro che, come il Gentile, ne furono i continuatori nel senso non di una scuola stazionaria, ma di una libera e progressiva tradizione vivente.

I suoi contributi alla storia della nostra cultura filosofica furono eminenti. Egli tenne soprattutto a rivalutare la partecipazione italiana al progresso del pensiero europeo. Come Bruno, Campanella e Vico attestavano la nostra presenza nelle conquiste speculative dei secoli decimosettimo e decimottavo, così il trinomio dell'età risorgimentale, Galluppi, Rosmini e Gioberti, significava la inserzione del nostro pensiero nella «rivoluzione copernicana» compiuta da Emanuele Kant. E gli hegeliani di Napoli, studiando Hegel, avevano ritrovato Vico. Ed in codeste rivendicazioni c'era senza dubbio amor di Patria, ma non arroganza nazionalista, perché esse non miravano a vantare primati di una particolare filosofia nazionale, ma solo a illustrare la disconosciuta collaborazione data dai nostri filosofi al pensiero universale.

La sua personalità esuberante, cordiale e generosa, lo portò poi a prodigarsi dovunque gli interessi della cultura potevano giovargli del suo contributo. Tutta la sua vita non fu modellata sullo stampo del filosofo chiuso nella meditazione e nella solitudine, ma piuttosto su quello degli antichi filosofi greci, sempre impegnati nell'insegnamento, nella disputa, nel proselitismo, in una polemica pubblica e vivente nelle piazze delle città.

Collaboratore nella «Critica» di Croce per oltre un ventennio, stette in continua e talvolta vivacissima polemica con quasi tutti gli esponenti delle scuole filosofiche allora imperanti: positivisti, neo-tomisti, neo-kantiani, neo-platonici furono il suo bersaglio,

convinto com'era che costoro rappresentassero non un progresso, ma un regresso rispetto alla filosofia risorgimentale. Ministro della Pubblica Istruzione, preparò quella riforma della scuola, che porta il suo nome. Riforma, essenzialmente liberale, figlia del pensiero liberale, che purtroppo, non trovò un'intera e sincera applicazione, data l'opposta ispirazione del regime che avrebbe dovuto riceverla. Quel tanto che venne attuato è tuttora il meglio del nostro ordinamento. E non vi può essere dubbio che, se si vorrà riorganizzare le nostre scuole, bisognerà di nuovo far capo ai criteri della riforma Gentile.

Il suo nome è, infine, legato alla « Enciclopedia Treccani ». La sua influenza nella attuazione di questa impresa fu decisiva e felice. Sia nella scelta dei collaboratori, sia per la libertà che fu ad essi lasciata, il Gentile riuscì ad evitare in larga misura che l'obiettività e la serietà della informazione fossero tradite dal fanatismo politico dell'epoca e che l'« Enciclopedia » diventasse per i posteri solo un documento penoso dello spirito di falsificazione fascista. Del resto, durante il regime, la parte del Gentile riasomigliò molto alla parte di Fontanes durante Bonaparte. Come Fontanes, il Gentile fu la massima autorità culturale gradita al potere. E, come Fontanes, il Gentile spese questa autorità, ponendosi come scudo fra le esigenze della libertà intellettuale e le pretese del potere.

L'iniziativa, quindi, dell'editore Sansoni di pubblicare le sue opere complete, edite e inedite, va apprezzata non soltanto come un dovuto omaggio postumo alla sua memoria, ma anche e soprattutto come un utile servizio alla nostra cultura.

Fin dal 1928, vivendo l'autore, si era sentita la necessità di una raccolta delle sue opere ed era stata portata avanti, con molte interruzioni, fino al 1955. Ma la « Fondazione Giovanni Gentile » e l'editore Sansoni, ad un certo momento, invece di proseguire la edizione già in corso, hanno preferito di intraprendere da capo una nuova edizione, sia perché è sembrata disorganica e difettosa la disposizione della prima raccolta, sia per la necessità di trasformare o integrare alcune opere con gli appunti lasciati inediti dall'autore. Di questa nuova edizione, in una veste assai elegante, sono oggi apparsi i primi cinque volumi, di cui i primi quattro sono dedicati alla storia della filosofia italiana dal Risorgimento ai nostri giorni.*

PANFILO GENTILE

ANTIFIORENTINISMO DEL CARDUCCI E DOGMATISMO DELLA CULTURA FIORENTINA **

Il Carducci, non solo come poeta e uomo, ma nei suoi gusti di critico letterario e di storico, mal s'accordò o si venne sempre più straniando da molte tendenze ed avviamenti della cultura più tipicamente toscana; e meriterebbe di essere illustrato quel quadro della cultura emiliana e della Roma del Sommaruga, in cui egli spiegò più liberamente e istintivamente le sue passioni politico-intellettuali, e quel sentimento affettivo che egli ebbe, sebbene crucciosamente non confessato, per vari motivi e interpretazioni degli storici meridionali.¹ Dalla polemica degli *Amici pedanti* al suo esordio poetico con le *Rime* di S. Miniato, di cui egli poi doveva narrare le vicende in una celebre prosa, si delinea l'insofferenza, ancora idealmente non definita, chiarita e riflessa, contro degenerazioni ed angustie e pregiudizi di certa letteratura e critica paesana. E non solo

* Dal *Corriere della Sera* del 16 dicembre 1958.

** Dal volume di imminente edizione presso l'editore Sansoni *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, stralciamo queste pagine, scritte nell'estate del 1927. Forse non mancano di attualità anche per oggi.

¹ Si veda intanto CROCE, *Il De Sanctis e il Carducci*, in *Una famiglia di patrioti*, Bari, 1919, pp. 249-251.

poi, in seguito, il Carducci fu deciso avversario del fanfanismo e dell'accademismo vernacolo, sbandierato sotto il nome del Giusti, e non amò i cristianelli annacquati, e il manzonismo degli Stenterelli, e derise la filosofia edenica di Augusto Conti; ma, anche nei problemi di ordine storico, si venne spogliando sempre più delle affezioni proprie alla storiografia toscana del periodo attorno al '60.

Caratteristico il suo giudizio sul Savonarola, nel quarto discorso *Dello svolgimento della letteratura nazionale*, dove egli abbandona la concezione tommaseiana che egli aveva pure accolta nel 1861,² orientandosi verso l'interpretazione del De Sanctis, e accentuando per conto suo lo spirito polemico contro i piagnoni fiorentini. E ancora fin troppo oltre il Carducci doveva andare nel 1898, quando rinunciava a commemorare il frate nella città di Ferrara, in occasione del quarto centenario, allora così protestando:

Non posso e non devo. A parlarne decentemente in tale occasione, che sarebbe la festa sua storica, importerebbe avere della storia, dell'arte, della civiltà, altre percezioni e altri concetti ch'io non abbia. Per me in arte e in letteratura Savonarola fu un iconoclasta della rinascita. A dispetto della storia e della politica egli voleva fondare una democrazia monastica e far di Firenze un convento.³

E l'interpretazione del Savonarola non era un concetto isolato; essa traeva con sé tutto un rovesciamento della prospettiva storiografica dei toscani, relativa al Medioevo e al Rinascimento.

Ciò che qui ci piace ricordare, poiché troppo, in questi ultimi anni, si è parlato dell'angustia mentale del Carducci, quando, egli, che pur del suo paese portò l'abito fiero e lo sdegnoso canto di toscano antico, ebbe forza di straniarsi da allettanti tenaci tradizioni regionali di ordine inferiore. E col Carducci va ricordato un altro toscano d'ingegno, il Martini, che, quasi contemporaneamente, doveva, nel campo della letteratura militante e giornalistica, portare questo stesso spirito spregiudicato e nazionale, iniziando la pubblicazione del « *Fanfulla* » con una lettera del De Sanctis, quasi a simbolo di unità della nuova cultura. Tutto questo, in diretta opposizione con certi abiti inertemente e gelosamente conservatori dei rappresentanti della cultura più tipicamente fiorentinesca, sempre ombrosi e sensibili per loro immanenti storiche virtù. Reagivano contro cotesto angusto toscanesimo, il Carducci e il Martini, come reagivano gli scrittori napoletani.⁴

² *Opere*, II, pp. 15-107. Cfr. GENTILE, *Gino Capponi*, ecc., pp. 210-222.

³ Cfr. il periodico « Quarto centenario della morte di fra G. S. », Firenze, 1898, n. 2; cfr. RUSSO, *Machiavelli*, 1931, « Prolegomeni a Machiavelli », p. 1 e sgg.

⁴ Cfr. L. RUSSO, *Le lettere del Carducci*, « Bollettino della Accademia degli Euteleuti », San Miniato, 1958, pp. 113-163, *passim*. — Mi sia lecito ricordare che per la prima edizione di questo volume (1928) con le pagine sopra riferite. Michele Barbi, incontrandomi in piazza San Marco, affettuosamente mi apostrofò dicendomi: « Tu quoque, Brute, fili mi? ». Poi mi prese sottobraccio e mi fece uno sfogo serratissimo per conto suo, contro i mille impacci e le mille vanità dei filologi fiorentini, di cui lui si sentiva una delle principali vittime. Un'altra approvazione, e cordialissima, ebbi in una lettera di Girolamo Vitelli, che conservo nel mio carteggio. Devo rinfrescare una mia impressione giovanile, che a Firenze, nella sua vita circoscritta, un po' tutti si sentivano *grandi*, ed ignoravano completamente tutto quello che si svolgeva fuori della cerchia antica. Io che venivo dalla scanzonatissima Napoli, dove esisteva veramente un grande uomo il Croce, avevo l'abitudine allora di ripetere un motto napoletano, « Levate de sotto », che è un'espressione mordacissima di laggiù, quando si vuole irridere a qualche iperbole d'un collocutore, quasi che potesse franare il tetto sopra il capo. Difatti ricordo di aver sentito parlare molto seriamente delle varie *g r a n d e z z e* fiorentine di quegli anni; e un bello spirito mi propose che bisognava adottare il titolo di Vostra o Sua Grandezza. Come si spiega questa forma di autolatria, che a Firenze era allora assai diffusa, e forse è diffusa ancora oggi? Ho capito e giustificato perfino Giovanni Papini, che nel 1913 dedicava una stroncatura a Guido Mazzoni; però non sorprenda che nel '27 un siculo-partenopeo potesse scrivere parole come queste mie un poco acerbe, pur essendo molto favorito e riverito nelle corti fiorentinesche. E forse è nato oggi qualche altro, che leverà la voce verso i

E non paia reazione quella di questi ultimi, ispirata da contrapposto orgoglio municipale (un legittimo spirito regionale si spiegò un po' dappertutto in Italia, ma solo a temperare la burocratica e astratta invadenza piemontese), perché fu piuttosto reazione del giovanile contro il vecchio, dell'extraccademico contro l'accademico, di un umanesimo di vita contro un umanesimo letterario, di uno storicismo responsabile contro un certo moderatismo psicologico che, addomesticando le idee con garbo e con educazione (ciò che vorrebbe dirsi buon gusto), le vuotava della loro originaria vigoria e significato. Proprio da questo senso dell'angusto, dell'inerte, del soffocante, che suscitano certi abiti tradizionali della cultura fiorentinesca, doveva procedere anche la reazione romantica degli scrittori del « Leonardo » o della « Voce », fiorentini essi stessi o toscani la più parte, anche se poi, per un fatale sviluppo dialettico, parecchi di essi dovevano ricadere sotto la soggezione più opaca di quei miti secolari, che anarchicamente avrebbero voluto sovvertire.

E la polemica non è ancora sedata, come a battere in noi stessi quella vecchia Italia che non vuol morire. Poiché, da sessant'anni a questa parte, per lontane eredità storiche, par che la caratteristica immanente di quella cultura sia una sempre più cadente vecchiezza; raffinatissima quella cultura nei suoi procedimenti tecnici, ma difettosa ormai di potenza generatrice. Anche la filologia pura che, senza dubbio, è la tradizione più aristocratica di Firenze e che conta in quella città i più insigni rappresentanti della filologia italiana, manca ormai di efficacia disciplinare e di significato universale. I maestri di filologia vivono, come anacoreti, in una specie di sconsolata Tebaide; l'*odeur des leurs vertus monte jusqu'au ciel*, ma la salvezza e beatitudine è soltanto loro, strettamente personale. Pregevolissima e rara anche la perizia tecnica in studiosi di nome più modesto; ma si tratta di un tecnicismo fine a se stesso, vuoto di fede, come di chi possiede uno stile e non abbia nulla da dire. Ciò che spiega la stracca produttività di quegli studiosi.

E non mancano poi gli impedimenti d'ordine pratico: tutta una invisibile selva di lacci e lacciuoli, in cui quei valentuomini vanno a cacciarsi, per rispetto all'autorità di questo o quel maestro, e per altri riguardi mondani, che finiscono col paralizzare ogni iniziativa felice e possibilità di lavoro. Ne vien fuori una segreta gerarchia con suoi pontefici ed arcivescovi, di pii torturatori e di pazienti torturati, e tutti allo stesso modo vittime di una trascendente legge accademica, che impedisce il libero articolarsi della vita scientifica e spirituale. Molto probabilmente, una disciplina filologica eccessivamente formale finisce con l'uccidere la ragione stessa della filologia. Poiché chi ha mai affermato che la filologia sia un'arida scienza di tecnici puri? La filologia nasce sulla *humus* fecondata dai problemi storici, politici, filosofici, religiosi, artistici: la grande filologia europea del secolo XIX nasce dalla rivoluzione romantica. E le edizioni critiche dei testi si fanno non per puro esercizio di mestiere; si fanno per passione spirituale. E si recensiscono criticamente opere di Dante, di Savonarola, di Machiavelli, di Bruno, di Campanella, di Vico, per rispondere a problemi di ordine più profondamente storico, e non meramente tecnico. E dove si estingue l'interesse storico e filosofico e artistico, ivi la filologia vive oziosa e lenta.

Quel che di meglio, a Firenze, si è fatto o per Savonarola o per Dante, è stato compiuto sotto lo stimolo di un problema critico ed esegetico; e non paia un ironico paradosso

nuovi mandarini e conformisti che eternamente si riproducono nel mondo accademico fiorentino. Firenze, ora che se ne sono allontanati scrittori come Aldo Palazzeschi e Vasco Pratolini, e sono venuti a mancare per morte altri vivissimi ingegni, torna ad essere la città delle *Onoranze* e delle *tabulae gratulatoriae*, mentre il buongusto richiederebbe che i gratulati aspettassero almeno gli ottanta anni, o la morte. Nel '26 ho partecipato io stesso a un convito celebratorio, in onore di una di queste « grandezze » fiorentine, finita costui poi piuttosto male per sovraccarico di debiti e di cambiali. Invero, le *onoranze* sono una sopravvivenza dell'Arcadia, e i giovani maestri che aspirano a tali riconoscimenti forse non sono stati mai giovani, ma sono nati maestri sì, però maestri vecchi ed effimeri. Si auto-onorano, perché nessuno li onora veramente.

il nostro, se affermiamo che la filologia oggi languisce a Firenze, proprio per manco di filosofia: di quella filosofia, continuamente derisa e motteggiata dai maestri fiorentineschi (oh voluttà di certe sottili, lente, tenaci, metodiche operazioni autoeviratrici!), di quella filosofia che è fede, storia, sentimento d'arte, vita, passione politica, e senza la quale la filologia si riduce a un esercizio vile di aspiranti a cattedre universitarie.

E i giovani, a Firenze, o nascono alla vita intellettuale, già vecchi, prudenti, riservati, tumidi d'orgoglio accademico, e poi insospettatamente deboli; ché, richiesti dei loro interiori pensieri, vacillano pesantemente su se stessi, e imbarazzatissimi e pavidì, ti guardano in tralice con la coda dell'occhio, come il don Abbondio manzoniano alla vista dei bravi, accennano a questo e a quel lato, incensano a dritta e a sinistra, *in cornu epistulae* e *in cornu evangelii* (come diceva lo Spaventa dei giovani filosofanti del suo tempo); o, se vivi di giovinezza non fittizia, parlano alemanno o la lingua di Vico, vivono idealmente a Berlino o a Napoli, e si scorrucciano volentieri, gesticolano, discutono, tempestano, e si applaudono con risate squillanti dei loro scandalosi costumi.

Ahimè! Ma sotto il peso di cotesta immanente senilità storica cedono anche le forze che parvero un tempo reattive e rivoluzionarie. E il dannunziano e pascoliano « Marzocco » diventa un giornale di ebdomadarie necrologie, dove la bruma dello stile necrologico par si diffonda e avvolga tutti quegli altri scritti in cui si dovrebbe discorrere di vivi e di cose vive; e i giovani collaboratori gareggiano con quelli veterani e riescono, quasi sempre, a vincere il certame coronario della perfetta senettute. E gli iconoclasti del « Leonardo » e della « Voce », dall'anarchismo rivoluzionario di una volta, passano al dommatismo più feroce e più conseguente, o religioso, o poetico, o politico; si inginocchiano a Cristo e minacciano con la spada in pugno (di cartone, per fortuna), scrivono versi schiavi all'antica, e sognano vittoriosi ritorni di vita medievale.

Il dommatismo: ecco appunto, per lungo ordine di influenze storiche, un'altra tenace caratteristica della cultura fiorentinesca, dove lo scetticismo e l'individualismo o gretto o prudente o anarchico si convertono necessariamente, per la *coincidentia oppositorum* di cui parlano i filosofi, in dommatismo e gerarchismo assoluto. Da ciò, l'urto fatale di cotesta spiritualità scettica e dommatica al tempo stesso, con una cultura come quella « vichiana », a fondo religioso senza religioserie, dialettica, critica, profondamente liberale, e che, molto probabilmente, per essere poco amica e delle vecchie divinità medievali e dei romantici superuomini, tende a un più assoluto umanizzamento della storia e della vita, in pieno accordo con gli spiriti di quella sorgente religione, a cui tutta l'Europa moderna viene collaborando.

LUIGI RUSSO

TOMMASO GALLARATI SCOTTI *

È passato sempre per un fogazzariano, sia pure il più alto: egli certamente è l'autore della più sostanziosa *Vita di A. Fogazzaro* (1920), dove bellissime sono le pagine che narrano il trapasso dello scrittore vicentino. Ma il Gallarati Scotti non è stato un fogazzariano vero e proprio, ma piuttosto un cattolico pascaliano e manzoniano, la cui fede

* È uscita la terza edizione dei *Narratori* (Milano, Principato, via Fauché 10), in cui vi sono molte aggiunte e profili tracciati rapidamente dal Russo, e altri dal giovane Giuliano Manacorda. Il nuovo volume è aggiornato fino al giugno 1958, e ha l'alto pregio di aver integrato o rettificato le date di nascita di parecchi scrittori o scrittrici. Il Russo si fa un merito di queste rettifiche, perché anche le donne, tanto per fare un discorso in concreto, se appartengono all'anagrafe della Storia, non devono troppo preoccuparsi dell'anagrafe municipale. E quelle che se ne preoccupano, segno è che non si sentono ancora degne di essere iscritte nell'anagrafe della Storia. Sicché, nel riportare le date esatte, non abbiamo voluto fare un dispetto (la nostra non è natura di dispettosi), ma abbiamo voluto fare un riconoscimento. — Riportiamo la voce relativa a Tommaso Gallarati Scotti.

ferma sottolinea tutta la sua operosità politico-sociale e letteraria. A differenza del suo amico e sodale Alessandro Casati, che si lasciò aggiorare e dominare dalla filosofia idealistica del Croce, tornando poi negli ultimi mesi della sua vita alla fede cattolica in maniera decisa, il Gallarati Scotti non ha mai obliterato il suo verbo di credente. Ne è prova la parte data al « Rinnovamento » (una rivista milanese che doveva difendere le posizioni del modernismo) nel 1907 e 1908, insieme con A. Fogazzaro, Ajace Alfieri, e A. Casati. Minacciati di scomunica, il Gallarati Scotti e il Fogazzaro si arresero alle ingiunzioni del loro pontefice, mentre il Casati si staccò dal gruppo, per militare sotto l'insegna laica della « Voce » e della « Critica » del Croce; però il suo non fu mai schietto idealismo, ma soltanto un avvio filosofico compenetrato di numerosi elementi della vecchia fede confessionale dei suoi avi.

Il Gallarati Scotti scrive degli articoli sul *Corriere della Sera*, da due o tre anni a questa parte, che sono senza dubbio la cosa migliore e moralmente più coerente della terza pagina di quel grave giornale lombardo. Egli risale fino alla Pisana del Nievo, e a quella Bice d'Eril, di cui egli è un discendente (a Bellagio c'è una ricchissima sua villa d'Eril, che è una specie di museo storico del Risorgimento, a incominciare dal vice-presidente della Repubblica Italiana, Melzi D'Eril). Sono le memorie poetiche d'uno spirito aristocratico e pensoso, che speriamo siano presto raccolte in volume. Il Gallarati Scotti, anche come scrittore, sarebbe stato meritevole più che non la mediocrissima Giacomelli (fogazzariana anch'essa) d'una paginetta critica del Croce, del quale non ci sappiamo spiegare il silenzio sul patrizio lombardo; ma deve essere avvenuto qualche cosa di simile a quello che è avvenuto per Federico De Roberto. Ma su questo argomento l'autore di questo volume non ha mai ragionato col maestro napoletano; e del resto il Croce ha così alti titoli per la sua ciclopica opera, che non vogliamo insistere più oltre su questa omissione.

Il Gallarati Scotti ha pubblicato recentemente un bellissimo discorso, fatto in onore del suo amico Casati, e raccolto in un volume: ALESSANDRO CASATI, *Saggi, postille e discorsi*, Milano, Mondadori, 1957, e per cui si veda « Belfagor », marzo 1958, una recensione di Raffaele Colapietra. Di cotesta recensione stralciamo il seguente passo: « La stagione del 'Rinnovamento', come si sa, stroncata da una condanna pontificia nella quale la commossa pietà del Gallarati vide un amoroso richiamo paterno, più che un accigliato esilio, si chiuse proprio mentre il fervore idealistico dilagava in Italia, ed anzi già cominciavano a prender forma, e a sedurre, e ad esaltare gli animi, certe sue degenerazioni, o filiazioni di dubbia legittimità, e di stampo schiettamente attivistico, volte all'esterno, alla folla, quasi con lo stesso ostinato rigore onde la meditazione religiosa lombarda si era attardata a scavare nella coscienza del singolo. All'antica fede, restava fermo, con una dignità composta, a mezzo tra l'apostolico e il cavalleresco, il Gallarati. Chi scorre gli scritti suoi recentissimi, a mezzo secolo dalla scomparsa della rivista in cui tanti uomini di scienza e di fede europei si erano riconosciuti e affratellati come a segnacolo comune d'azione, vedrà che qualche cosa è mutato, qualche contorno storico si è precisato più nitidamente a costringere l'attenzione e l'omaggio devoto dello scrittore: il papato, ad esempio, nelle sue fisiche, viventi personalità, che appaiono non solo gli interpreti ispirati ed augusti dello Spirito Santo, ma uomini doloranti e perciò anche più grandi e solenni, nei quali la lotta secolare della Chiesa vive la sua vita quotidiana, individuale ed universale, immersa nella storia e trascendente ad essa. Ma, nel Gallarati, l'assillo, il pungolo morale alla conquista della divinità e della perfezione interiore, restano ardenti ed insuperati, quasi parte del suo spirito: alla saggezza accumulata con gli anni è venuta ad aggiungersi una mestizia grave, ma non triste, un sentimento acuto e tranquillo ad un tempo dell'eterno, una contemplazione pacata della vita mortale. Ma nulla di olimpico in ciò. Manzoni e Pascal siedono ancora ai fianchi del gentiluomo milanese, e come fanno bruciare la sua fede in una ricerca incessante di Dio, così questa fede rendono operosa ed attiva, tutta pervasa di umana e sorridente sapienza e di cristiana pietà ». Giudizio redatto con molta finezza dal nostro valente collaboratore, che noi non esitiamo a fare nostro, anche perché esso, nel suo fondo grezzo, è stato un

po' il risultato di una discussione interna epistolare tra il direttore di « Belfagor » e il Colapietra.

Il Gallarati Scotti ha partecipato, al seguito di Luigi Cadorna, alla conferenza di Versailles del 1919; ma qui noi lo annotiamo per le sue opere letterarie: *Così sia*, 1922; *Miraluna*, 1927; *Poesie*, 1936; *Un passo nella notte*, 1942; la *Vita di A. Fogazzaro*, 1920; la *Vita di Dante*, 1921; bisogna ricordare anche le sue *Storie dell'amor sacro e dell'amor profano*, Milano, 1911; *G. Mazzini e il suo idealismo politico e religioso*, 1904; *Adamo Mickiewicz*, 1915; *S. Francesco d'Assisi*, 1927. — Di sentimenti antifascisti, dopo l'8 settembre 1943, ripará in Svizzera; è stato ambasciatore a Madrid dal 1945 al 1946, dal 1947 al 1951 a Londra; dal 1954 è presidente dell'Ente della Fiera di Milano. Si vedano su di lui, e il movimento e l'opera del Fogazzaro, gli articoli di LUIGI RUSSO, *Maestri e seguaci di A. Fogazzaro*, « Belfagor », 6, 1955; *L'arte narrativa del Fogazzaro*, *ivi*, f. 1, 1956; *Il Fogazzaro nella storia*, *ivi*, f. 4, 1956. Si veda ancora il *Fogazzaro* di Eugenio Donadoni, nella sua edizione originaria del Perrella di Napoli del 1913, riprodotta poi dal Laterza di Bari, nella « Biblioteca di Cultura moderna »; un altro scritto, che può orientare il lettore, è quello di Giovanni Gentile, recensione molto severa alla *Vita di A. Fogazzaro*, ma molto rispettosa, apparsa nella « Critica » del 1921; infine PIERO NARDI, *A. Fogazzaro*, Mondadori, 1938, che è l'opera conclusiva di questo istoriografo « civilissimo » degli ultimi ottocentisti del Piemonte, Lombardia e Veneto. (GIACOSA, BOITO, FOGAZZARO).

LUIGI RUSSO

LA REPUBBLICA ARABA UNITA

Il primo periodo di vita della Repubblica Araba Unita ha rappresentato, col sorgere di uno Stato discontinuo nel suo territorio ma avente il carattere di entità nazionale omogenea per comunanza di storia e di lingua, di tradizioni e di sentimenti, una prima concreta affermazione di quel nazionalismo arabo che è attualmente il fenomeno politico di maggior rilievo nel bacino mediterraneo, e una delle forze determinanti nel risveglio del mondo afroasiatico. Al tempo stesso, questo primo periodo di vita della RAU ha dato la misura dello stretto legame esistente tra il movimento di unità dei popoli arabi, la loro lotta di liberazione nazionale e quella per il progresso sociale.

La creazione di questo nuovo Stato mediterraneo, destinato a costituire il primo nucleo di una ben più estesa nazione araba, ha tradotto nella realtà il principio fondamentale che era posto dalle Carte Costituzionali sia dell'Egitto che della Siria — oggi fatto proprio anche da quella dell'Irak — secondo il quale il paese veniva definito come « parte integrante della Nazione Araba ».

Il 1° febbraio 1958, in un incontro che ebbe luogo al Cairo tra i rappresentanti della Siria e quelli dell'Egitto, per discutere gli accordi finali sulla creazione della RAU, Gamal Abdel Nasser definì il nazionalismo arabo come « lo spirito che dominò la storia degli Arabi nei loro diversi paesi, il loro comune presente e la speranza per il futuro », e dichiarò che « l'unità tende all'unificazione di tutti i popoli arabi » e che qualunque Stato arabo l'avesse desiderato, avrebbe potuto unirsi all'Egitto e alla Siria in una Unione o Federazione allo scopo di « proteggere i popoli arabi, rafforzare la sovranità araba, salvaguardare la loro esistenza ». Nella stessa occasione il presidente della Repubblica siriana Shukri Al-Kuwatly affermò: « Questo è un gran giorno nella storia delle nazioni arabe.... noi proclamiamo in nome del popolo arabo la nascita della Repubblica Araba Unita.... Noi non abbiamo fatto nulla di nuovo. Abbiamo semplicemente rettificato la situazione riportandola a quella che era prima ». I legami storici che uniscono la Siria all'Egitto e l'Egitto al Medio Oriente vengono oggi valorizzati: si ricorda che alcuni millenni avanti Cristo regnarono in Egitto famiglie di Faraoni venute dalla Siria, e che le migrazioni semitiche dalla penisola arabica si estesero non soltanto alla Siria ma anche

all'Egitto, da dove proseguirono per tutto il Nord-Africa. All'epoca delle conquiste che seguì la morte di Maometto entrambi i paesi facevano parte dell'impero arabo, e l'uno e l'altro paese soffersero dal secolo decimosesto la dominazione turca che li costrinse a una decadenza sociale culturale politica fino a che verso la metà del secolo scorso ebbe inizio la lotta di liberazione nazionale che vide fianco a fianco egiziani e siriani nelle società segrete di Istanbul, di Beirut, di Damasco, del Cairo, di Parigi. Gli uni e gli altri, orientati agli ideali di libertà, di democrazia e di progresso dai contatti col pensiero e con la tecnica dell'Europa, attraverso la penetrazione francese in Siria ed inglese in Egitto, lanciavano manifesti ed appelli per affermare il diritto del popolo arabo alla sua nazionalità, alla sua tradizione, alla sua lingua, alla sua indipendenza; i primi giornali in lingua araba furono pubblicati al Cairo per iniziativa di scrittori siriani.

La fine della prima guerra mondiale trovò l'Egitto ormai da decenni (1882) occupato dall'Inghilterra e segnò per la Siria l'inizio del mandato francese (1920), mentre l'impero ottomano si sfasciava definitivamente e crollava. La lotta di liberazione nazionale continuò nei due paesi contro i nuovi occupanti stranieri: e se l'Egitto dal 1922 aveva ottenuto, con la cessazione sia pure teorica del protettorato inglese, il riconoscimento come Stato indipendente e sovrano, la Siria dovette attendere il 17 aprile del 1946 per essere libera dai francesi. Intanto i legami tra Siria ed Egitto si erano rafforzati, e i leaders del nazionalismo arabo nelle loro aspirazioni e nelle loro lotte non tenevano presente soltanto il loro singolo paese, ma la grande nazione di tutto il popolo arabo, che avrebbe dovuto ricostituirsi una volta che fossero cadute le divisioni artificiali create dall'interesse straniero. La nazionalizzazione della Compagnia del Canale di Suez, l'aggressione anglo-franco-israeliana contro l'Egitto e il contemporaneo schieramento di truppe turche e irachene alla frontiera siriana, l'accerchiamento economico che l'Occidente stringeva intorno a quei due paesi, specialmente da parte americana attorno alla Siria desiderosa di una politica equidistante tra l'uno e l'altro blocco di potenze in cui il mondo è diviso, la consapevolezza che soltanto nell'unione si sarebbe potuta trovare la forza per tutelare l'indipendenza dallo straniero, cementarono l'unione siro-egiziana in una forma ancor più salda di quella della Federazione che era allo studio: furono gli stessi leaders politici siriani a desiderare la creazione della Repubblica Araba Unita, ben sapendo che la prospettiva di un avvenire democratico potrà trovarsi domani soltanto garantendo oggi la sovranità nazionale.

Il 21 febbraio 1958, al Cairo e a Damasco, il plebiscito per la RAU e per la presidenza di Nasser diede un risultato positivo del quasi 100 per 100. La Costituzione provvisoria definì la Repubblica «democratica, indipendente, sovrana», e il suo popolo «parte integrante del popolo arabo»; la Costituzione indicò inoltre le basi della società nella «solidarietà sociale», nella organizzazione dell'economia nazionale «secondo piani conformi ai principi di giustizia sociale ed aventi lo scopo di sviluppare la produzione nazionale e di elevare il livello di vita», nella «inviolabilità» e al tempo stesso nella «funzione sociale della proprietà», e nella «giustizia sociale» posta a fondamento delle tassazioni e delle pubbliche imposte. Venne affermata la eguaglianza di tutti i cittadini davanti alla legge, «senza distinzione di razza, di origine, di lingua, di religione», stabilito il divieto della estradizione dei rifugiati politici, assicurata la salvaguardia della libertà «nei limiti della legge», sancito il principio della irretroattività della legge penale e quello del «nulla poena sine lege».

Il potere legislativo è attribuito dalla Costituzione provvisoria all'Assemblea Nazionale, la cui elezione è stata fino ad ora ritardata dalla pressione degli avvenimenti esterni. Il potere esecutivo spetta al presidente della Repubblica, il quale «lo esercita in conformità della Costituzione» ed elegge i ministri e i vicepresidenti della Repubblica. Questi ultimi sono il siriano Akram El Hourani (ex presidente del Parlamento siriano), e gli egiziani Abdul Latif El Boghdady (ex presidente dell'Assemblea nazionale egiziana) e Abdul Hakim Amer, comandante in capo delle forze armate. In ognuna delle due regioni, siriana ed egiziana, funziona un Consiglio esecutivo, formato da quindici

ministri. Varie Commissioni procedono nello studio dei problemi economici, sociali, culturali, legislativi, in vista di una sempre più completa unificazione dei sistemi di vita nelle due regioni. L'interesse comune infatti non investe soltanto la difesa esterna, la politica estera della equidistanza dai blocchi e della neutralità positiva, ma tutta la vita economica e sociale: per il cui progresso la prima condizione è l'attuazione di una riforma agraria capace di cancellare definitivamente ogni traccia di feudalesimo.

In Egitto la riforma fondiaria, decisa nell'ottobre del 1952, pochi mesi dopo la rivoluzione, stabilì alla proprietà terriera il limite massimo di cinquanta ettari; il 90 per cento circa della popolazione egiziana è impegnata in attività agricole, e due milioni e mezzo di coltivatori senza terra vivevano in condizioni di quasi servaggio: la confisca dei grandi latifondi e la redistribuzione della terra ai contadini è stato il primo passo del rinnovamento sociale reso possibile dalla caduta della monarchia. Nella regione siriana della RAU la riforma agraria — decisa con decreto del 27 settembre 1958 — stabilisce i limiti della proprietà agricola in 80 ettari di terra arabile o piantata ad alberi, e in 300 ettari di terreno incolto; ogni nuovo proprietario dovrà risiedere nella regione siriana, e dovrà essere agricoltore, o diplomato in agronomia, o membro di una delle tribù chiamate a divenire sedentarie: verrà così risolto il problema dei nomadi, che formano una parte rilevante della popolazione siriana.

La riforma agraria, che va incontro alle aspirazioni popolari, e dà il colpo decisivo al secolare sistema feudale instaurato dal regime ottomano, pone le basi di un significativo rafforzamento sociale ed economico del mondo arabo.

OLIVIA ZARA ALGARDI

STRANI TELEGRAMMI

La Questura di Roma ha arrestato alcune persone, ritenute colpevoli del delitto Fenaroli. Se la vicenda si concluderà in Corte d'Assise con l'affermazione di responsabilità degli imputati, potremo dire che la Polizia ha dimostrato efficienza ed intelligenza, riuscendo a scoprire gli autori di un reato che presentava non pochi lati oscuri. Se, per ipotesi, la Magistratura dovesse invece mandare assolti gli imputati non per questo accuseremo la Polizia di inefficienza o stolidità. Sono gli incerti del mestiere e del resto errori ne commettiamo tutti in ogni campo ed ogni giorno.

Ma come non ci indigneremmo in questa ipotesi — né del resto ci indigniamo per tutti i procedimenti penali « contro ignoti » che ogni giorno vengono archiviati perché non fu possibile scoprire gli autori del reato — così invece ci meraviglia molto il costume, che si va sempre più rafforzando, degli invii da parte della Autorità di ditirambici messaggi d'elogio a questo o a quel Questore perché i suoi dipendenti hanno arrestato i (presunti) temibili gangsters o l'efferrato (e non meno presunto) omicida.

Ma quale mai è il compito istituzionale della Polizia, se non quello di difendere l'onesto cittadino ed arrestare i cattivi? E se si sente il bisogno di spedire telegrammi osannanti allorché la Questura esegue il proprio compito, non si rischierà di insinuare il dubbio che siano tanto rare le operazioni condotte a buon fine dalle Forze dell'Ordine, così da doverne festeggiare pubblicamente i pochi successi? Una dose maggiore di serietà, nei vari Ministri e Sottosegretari e Capi non guasterebbe: gli elogi, senza dubbio meritati, alla Squadra Mobile e ai funzionari della Questura romana, quando debbano andar fatti, lo siano come s'usa tra gente civile, una stretta di mano, un ringraziamento, una promozione; e magari si fornisca ai funzionari uffici dignitosi, se non eleganti, e stipendi adeguati all'importanza del compito. Questo è urgente ed essenziale, altro che lo sbandierare sui giornali che il Ministro si congratula perché la Polizia fa la Polizia!

Quel Ministro poi che scrive nel suo messaggio: « Desidero esprimere.... mio compiacimento per esito positivo indagini delitto Martirano con avvenuto arresto *responsabile* »: come sarebbe, « responsabile »? Può anche darsi che il Ministro dell'Interno — che pure

è avvocato se non sbaglio — non abbia molta domestichezza con la Costituzione (art. 27, « L'imputato non è considerato colpevole sino alla condanna definitiva »): il che è male. Ma sembra non abbia domestichezza nemmeno con il senso comune: il che è peggio. Poiché ogni cittadino sa che è la Magistratura a stabilire la colpevolezza degli imputati. Solo i bambini giocano a far da Giudici. Ed i Ministri non sono dei bambini. Almeno si spera.

G. M.

Padova, dicembre 1958.

L'ACCADEMIA DEI LINCEI E I PREMI FELTRINELLI

AGLI AMICI DI « NORD E SUD » *

« Gli scrittori accademici di Francia occupano un rango pari a quello dei Marescialli di Francia. Personalmente mi auguro che in una epoca non molto lontana, la pace renda il titolo di Maresciallo solo un ricordo di tempi barbari. Da noi in Italia come somma rappresentanza delle lettere non esiste nulla, e non sarebbe grave se questa inesistenza non fosse accompagnata dalla convinzione della perfetta inettitudine dello scrittore a giudicare persino delle cose del suo mestiere. Lo scrittore sarebbe un minorato. Per esempio in Italia un signore ha lasciato immensi beni, i cui frutti in parte avrebbero dovuto essere amministrati e distribuiti dagli scrittori. Mi perdoni Arangio Ruiz, che è contemporaneamente Presidente di questo congresso degli scrittori e Presidente dei Lincei, se metto a nudo una verità viva, non sua ma degli scrittori. Ebbene quei beni degli scrittori sono amministrati dall'Accademia dei Lincei, che nel suo seno non vuole una classe di lettere; e così ogni due o tre anni vengono distribuiti a scrittori italiani e stranieri una cinquantina di milioni, bene o male, non importa, senza che gli scrittori, privi, poverini, di facoltà critiche, e 'pazzarielli', possano metterci bocca ».

Con queste parole Giuseppe Ungaretti ha reputato non inopportuno portare innanzi nientemeno che alle più centinaia di scrittori internazionali radunati a congresso una bega, che soltanto l'ostinata mancanza di senso critico, di senso giuridico e segnatamente di gusto, aveva fatta protrarre per mesi in questa nostra ormai rimprovincialita e quasi rinfanciullita Italia. Dopo di che, l'Ungaretti non si potrà dolere se, non già al cospetto dei lavoratori della penna di tutto il mondo, ma dalle pagine di questa rivista, gli vengano rivolte le domande suggerite dalle cose stesse, non fondate, non peregrine e tanto meno eleganti, ch'egli s'è lasciate uscir di bocca.

1) Come mai non gli è venuto in mente che l'aver parlato con tanta non solo vemenza, ma addirittura stizza, poteva far pensare, come ha fatto pensare, ch'egli avesse una questione personale contro l'Accademia dei Lincei?

2) Perché ha volontariamente o, sia pure, involontariamente ingenerato un grosso equivoco col parlare genericamente di « scrittori »: parola che, nella sua indeterminatezza, designa tutti coloro la cui attività preponderante consista nello scrivere per la stampa, quindi anche filosofi, storici, giuristi, scienziati, ecc., i quali non mancavano al certo tra i congressisti, così come non mancano tra i Lincei?

* Avendo avuto occasione di raccogliere, qui a Napoli, l'eco di commenti — non sempre accettabili — che è stata suscitata nel mondo degli scrittori da un discorso del poeta Ungaretti, che chiamava in causa l'Accademia dei Lincei e sembrava auspicare nuovamente l'istituzione di una « somma rappresentanza delle lettere », un'accademia d'Italia come l'Accademia di Francia, abbiamo pregato Fausto Nicolini di esprimere sulla questione il suo punto di vista, che sapevamo concordare appieno con quello della nostra rivista. (N. d. R.). « Belfagor » è lieto di potersi unire alla protesta di Fausto Nicolini. Si vedano del resto considerazioni analoghe nel « Belfagor » del novembre '58. (N. d. D.).

3) Perché, invece, non ha specificato, come volevano verità e correttezza polemica, che anche i Lincei, giusta una prassi comune alle maggiori accademie scientifiche europee (Institut de France, Accademia delle Scienze di Berlino, Società Reale di Londra, ecc.), non potevano, senza snaturarsi, ammettere nel loro seno anche quelli, tra gli scrittori, che, sia pur grandi e magari grandissimi, abbiano al loro attivo *esclusivamente* « scritti d'invenzione », cioè versi, romanzi, novelle, commedie e via enumerando?

4) Perché ha taciuto che nei Lincei una particolare categoria di soci, comprendente uomini che onorano altamente gli studi italiani, è riservata ai critici della poesia e delle arti?

5) Perché s'è fatto anche lui paladino dello sproposito massiccio che giudicare opere letterarie, cioè esercitare la critica letteraria, sia competenza non già dei critici letterari, bensì dei versificatori, romanzieri, novellieri e via enumerando?, non già, che so io? d'un Addison, d'un Vico, d'un Baretti, d'un De Sanctis, d'un Sainte-Beuve, d'un Croce, ma, poniamo, d'un Pietro Paolo Parzanese?

6) Perché ha osato accusare i Lincei d'aver quasi sgraffignato a versificatori, romanzieri, ecc. una parte almeno di cinquanta e più milioni annui: la parte, cioè, della quale, a suo dire, Antonio Feltrinelli avrebbe lasciato l'amministrazione precisamente a versificatori, romanzieri, ecc.?

7) Perché non ha detto, invece, conforme verità, che quei milioni furon lasciati dal Feltrinelli alla defunta Accademia d'Italia, a cui è successa, *ope legis*, quella dei Lincei, perché destinasse la somma a premi da conferire periodicamente non già soltanto ai maggiori cultori di « lettere » — parola, che, nell'uso corrente, designa, oltre gli scrittori d'invenzione, anche gli altri tutti rientranti nel campo sterminato della letteratura — ma altresì ai maggiori cultori di scienze morali, di scienze storiche, di scienze fisiche, di scienze naturali, di scienze matematiche e di medicina?

8) Perché s'è dato a desiderare anche lui — desiderio giuridicamente inappagabile, come quello che violerebbe troppo apertamente lettera e spirito d'un testamento — che l'amministrazione d'una parte di quei milioni venga sottratta ai Lincei e affidata a un sindacato di scrittori, cioè, nella sua mente, di versificatori, romanzieri, ecc., i quali, per tal modo, diverrebbero giudici di lavori rientranti nelle « lettere » in genere, quindi anche nella filologia, nella linguistica e nella storia letteraria non solo dell'Italia contemporanea ma di tutte le nazioni e di tutti i tempi?

FAUSTO NICOLINI

Napoli, novembre 1958.

RECENSIONI

Storici arabi delle Crociate, a cura di Francesco Gabrieli, Torino, Einaudi, 1957, pp. xxxv-334 (« Scrittori di storia », 6).

Per quanto, come rileva l'Autore stesso, non per la prima volta vengano presentate agli studiosi occidentali le narrazioni di parte araba degli avvenimenti delle Crociate, assai importante ed originale appare oggi la nuova antologia curata da Francesco Gabrieli per la collezione degli « Scrittori di storia ». Senza aspirare alla completezza delle raccolte del Reinaud e del Barbier de Meynard, questa del Gabrieli si presenta meno pesante, più agile e diretta ad offrire al lettore italiano le pagine più significative dal punto di vista dei suoi interessi.

Si tratta di fonti di varia natura che, comprensibilmente, non potevano avere la finalità di trattare come argomento principale le Crociate, cioè le imprese compiute dagli avversari. Sono « storie generali del mondo musulmano, cronache cittadine e regionali, storie a schema regionale-dinastico, o puramente dinastico » (p. xvi). La frammentarietà derivante dalla disformità di queste testimonianze viene superata, tuttavia, grazie all'efficace scelta che invita il lettore a guardare più da vicino soprattutto i fatti ed i personaggi più salienti, e grazie alla sobria e compiuta presentazione iniziale dei vari scrittori.

Le Crociate segnarono una fase drammatica nella storia dei popoli musulmani, colti dalle spedizioni cristiane in un momento critico « quando l'ondata araba era da tempo arrestata, o rifuiva sulla difensiva, e quella turca si andava ancor affermando e sistemando in seno ai territori musulmani e di confine, prima di trapassare all'offensiva in grande stile contro il mondo cristiano » (p. xiv). Un'ossessionante esperienza di lotta e di tensione continua è il motivo conduttore di queste pagine, intonate al disprezzo ed alla maledizione contro i « Franchi » (tale è il termine con cui si indicano complessivamente i popoli crociati). « La storia musulmana delle Crociate non è che un continuo cozzo d'armi, una continua e spesso monotona sequela di battaglie, di scaramucce, di assedi, di incursioni. I verbi 'ammazzare', 'predare' e 'devastare' sono i più frequentemente coniugati nel racconto della reciproca Guerra Santa » (p. xvii). Ma la stessa ostilità con cui gli occidentali ci son presentati, le stesse deformazioni portate nel racconto delle vicende dell'esercito crociato offrono preziosi elementi per intendere più da vicino la spiritualità e la posizione storica dell'Islàm.

Lo scarso interesse per il mondo dei « Franchi » trova un compenso nella visione tutta orientale di alcuni aspetti della loro vita politica. Si osservi, ad esempio, l'attenzione rivolta al ceto dei cavalieri: « Presso i Franchi... nessuno ha preminenza e alto grado fuor dei cavalieri, le uniche persone che valgano presso di loro. Sono questi a dar consiglio, a giudicare e comandare.... Una volta che i cavalieri hanno stabilita la sentenza, né il re né alcun altro capo può mutarla né disfarla; tanto gran cosa è il cavaliere presso di loro » (pp. 70-71). Difficilmente si potrebbe desiderare una descrizione più efficace dell'importanza che rivestiva, proprio nel secolo XII, questa classe di origine feudale!

E si badi che questa stessa attenzione è confermata dal rilievo che hanno in queste pagine i cavalieri Templari, sia quando si sostiene che costoro arrivavano al punto di schierarsi contro i propri commilitoni per difendere qualche musulmano ingiustamente perseguitato (pp. 76-77), sia quando si racconta che essi tramavano contro Federico II (p. 260). Sempre a questo riguardo è notevole il resoconto di una formula del giuramento di pace prestato dai « Franchi » alla resa di Acri del 1283 (p. 314). Il suo contesto è ricalcato su quello del giuramento prestato dal Sultano, ma non è un caso che i cronisti abbiano riportato e messo su uno stesso piano la sacralità del giuramento islamico e quella del giuramento cristiano-feudale.

Un altro tratto caratteristico del confronto tra le due civiltà è dato coglierlo nelle pagine di Usama, dove questi ci parla della rozza medicina in uso presso i popoli occidentali, nettamente inferiore all'antica tradizione medica degli Arabi (p. 73). Questa volta non si conclude il discorso con una maledizione, bensì con una tagliente ironia: « colui strofinò col sale.... e la donna all'istante morì. A questo punto io domandai: “ Avete più bisogno di me? ”. Risposero di no, e io me ne venni via, dopo aver imparato della loro medicina quel che prima ignoravo ».

La pagine più importanti si notano a partire dagli anni della Terza Crociata. Quando « si affrontarono le personalità da ambe le parti di più alto rilievo, e le azioni di guerra ebbero più alto e drammatico sviluppo, la monotona cronaca militare si allarga in più ampio respiro » (pp. xvii, 85 e sgg.). Da Corrado di Monferrato (pp. 195, 223-230) a Federico Barbarossa (p. 196) a Federico II (pp. 252-267) i capi delle spedizioni cristiane ottengono un notevole risalto. Di Federico II vien messa ancora una volta in evidenza la singolare posizione di spregiudicatezza nei riguardi del Papato, della Crociata, e dell'Occidente in genere (p. 253): « Questo Imperatore era un re dei Franchi, distinto e dotto, amico della filosofia della logica e della medicina, e favorevole ai Musulmani, per essere stata sua originaria residenza e luogo di educazione la Sicilia, di cui lui, suo padre e suo nonno erano stati re, e i cui abitanti sono per la maggior parte musulmani ». Il Sultano intendeva servirsi dell'accordo con l'Imperatore esclusivamente per i suoi fini (*ibid.*): « Giunto che fu l'Imperatore ad Acri, il Malik al-Kamil se ne trovò imbarazzato, perché suo fratello, il Malik al-Mu'azzam che era stato cagione della sua chiamata era morto, ed egli non aveva più bisogno di lui, né d'altra parte gli era possibile respingerlo e combatterlo per il precedente accordo ».

Federico II avrebbe inteso di agevolare il Sultano nella massima misura possibile (p. 255): « Mi è stato riferito che l'Imperatore disse all'emiro Fakhr ad-din: « Se non fosse che io temo il crollo del mio prestigio presso i Franchi, non avrei imposto al Sultano queste condizioni. Io non ho alcuna effettiva mira su Gerusalemme né su altra terra, ma ho solo voluto tutelare il mio onore presso la Cristianità ». Il cronista Ibn Wasil è quindi portato a sottolineare il rispetto che Federico II aveva per la stessa religione musulmana (p. 256), ed a dare per certo che la cessione di Gerusalemme ai crociati non poteva essere che provvisoria (p. 255): « Il Malik al-Kamil di felice memoria sapeva che i Franchi non avrebbero potuto difendersi in Gerusalemme con le mura smantellate, e che quando egli avesse raggiunto il suo scopo e avesse avuto bene in mano la situazione avrebbe potuto purificare Gerusalemme dai Franchi e cacciarne via ». La coscienza del contrasto tra Imperatore e Papa è ancora più esplicita nel commento aggiunto da un altro di questi cronisti alle due inedite lettere di Federico II all'emiro Fakhr ad-din (p. 267): « Abbiamo qui registrato queste lettere per mettere in chiaro quali sono i domini che abbraccia il Re Imperatore, e la sua potenza. Infatti nessuno nella Cristianità ha avuto un regno pari al suo, dai tempi di Alessandro ad oggi: specialmente riguardo alla sua potenza, al suo atteggiamento contro il loro Califfo il Papa, e all'audacia di muovergli contro e ricacciarlo ».

Il più evidente punto di contatto nella tradizione letteraria rimane la ben nota esaltazione della figura morale del Saladino. Giustamente il Gabrieli ha assegnato una larga parte ai passi che si riferiscono al celebre personaggio: quelle pagine sembrano

richiamare direttamente alcune considerazioni che passeranno nel *Novellino* e nel *Boccaccio* (pp. 85-109). È una prova di più che le due civiltà che si andavano combattendo con una lotta inesorabile, non erano estranee tra loro. Anche nell'intransigenza assoluta della « guerra santa », e proprio nell'assolutezza di tale intransigenza, le due opposte fedi avevano più di un punto in comune.

EMILIO CRISTIANI

DOMENICO DE ROBERTIS, *Storia del Morgante*, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 620 (Quaderni di letteratura e d'arte raccolti da Giuseppe De Robertis, 18).

Questo ampio studio di Domenico De Robertis si inserisce in una delle più interessanti linee della moderna critica pulciana, su quella cioè che, prendendo le mosse dalle pagine del Croce e attraverso gli studi successivi del Getto, del Russo, dell'Ageno, dello stesso De Robertis e del Mariani (ai quali bisogna aggiungere alcune rapide ma importanti indicazioni dello Spitzer e del Nencioni), è venuta sempre più allontanandosi dal giudizio romantico (e prima classicistico, per quanto con opposta valutazione) fondato su una pretesa « popolarità » del Pulci, per mettere invece in luce la complessa natura artistica e la meditata e consapevole tecnica dell'autore del *Morgante*. A tutto questo lavoro critico precedente, e specialmente al Getto e allo Spitzer, il De Robertis si riallaccia forse più di quanto egli, nel fervore della sua ricerca, non sembri ammettere; ciò non toglie però che il suo volume si presenti come una indagine per molti aspetti ricca di vivo interesse, sorretta com'è da una intelligente simpatia per il suo autore e condotta con un impegno veramente strenuo di lettura e di documentazione. Seguire minutamente lo svolgimento del discorso critico del De Robertis lungo le più che seicento pagine del volume, non è forse il modo migliore per renderne conto. Ognuno dei quattro capitoli in cui il libro è diviso, si aggira senza dubbio intorno ad un argomento prevalente: che nel primo è un raffronto fra l'*Orlando* e il *Morgante*, concentrato soprattutto sull'analisi di circa cento ottave di massima aderenza (II, 59-III); nel secondo ancora un raffronto tra i due poemi, ma spostato nell'ambito dei procedimenti della narrazione; nel terzo, l'analisi delle « parti stravaganti », delle parti cioè composte *ex novo* dal Pulci; nel quarto, l'esame della tecnica pulciana dello « spettacolo ». In realtà, però, il discorso del De Robertis più che obbedire ad una preordinata linea logica, vuole essere una specie di colloquio « perpetuo » con il lettore, un colloquio in cui le idee generali di volta in volta affiorano, o vengono richiamate con nuove precisazioni e nuovi arricchimenti, in margine ai raffronti, alle analisi, alle « prove » particolari e concrete insomma, che costituiscono il maggior pregio del libro e che si susseguono con una varietà e libertà a cui non è estranea la volontà di adeguarsi anche in tale modo all'arte sempre imprevedibile del Pulci, ma che può disorientare un lettore meno attento e paziente. Ci sembra perciò opportuno, in questa sede, ricostruire schematicamente quello che a noi sembra l'ordine logico delle idee del critico, un ordine invero, sotto l'apparente dispersione, assai solido e chiaro.

Fondamento primo dell'indagine è il raffronto tra il *Morgante* e il suo « canovaccio », l'*Orlando*. Tale raffronto era già stato tentato da altri studiosi (fra cui converrà ricordare particolarmente il Mariani);¹ ma la novità del De Robertis sta appunto nell'averne fatto la sua principale base di partenza, nell'aver cioè pienamente compreso e dimostrato quale partito se ne poteva trarre, quando esso fosse condotto, come egli lo conduce, con minuta e pazientissima attenzione e soprattutto con il preciso proposito

¹ Cfr. G. MARIANI, *Coscienza letteraria del Pulci nel « Morgante »*, « Convivium », N. S., IV (1956), pp. 313-320. E si cfr. ora lo studio di R. CESERANI, *L'allegria fantasia di Luigi Pulci e il rifacimento dell'Orlando*, « Giorn. stor. d. lett. it. », CXXXV (1958), pp. 171-214, le cui conclusioni non divergono sostanzialmente da quelle del De Robertis.

di sorprendere per tale via, applicando i più raffinati metodi della critica degli « scarafacci », lo specialissimo lavoro del Pulci nel suo farsi, nella sua vita dinamica, nel momento in cui avviene lo scatto creatore. Da questo raffronto il De Robertis trae anzitutto che il testo dell'anonimo non è per il Pulci un dato morto, un appoggio pigramente accolto, ma la condizione liberamente accettata dalla sua fantasia; la quale — come dimostra in modo esauriente — prende il suo carattere particolare proprio dall'essere « istantanea », dal suo procedere per brevi e lampeggianti invenzioni, ed ha quindi bisogno, per prendere lo slancio, di una piattaforma adeguata, impersonale e meccanica, quale può essere l'*Orlando*. « In realtà — spiega il critico — il movimento della sua fantasia, effimero o duraturo che fosse, cominciava sempre da quel contatto, scoperto o segreto, preciso sempre: era un dato di quella lettura; e se insistiamo tanto su questo punto, è perché qui è la radice stessa e come la « generatrice » della rappresentazione pulciana, di quella sorprendente istantaneità: che è l'istantaneità di quelle scoperte sulla pagina, un fatto anzitutto interpretativo, di rivelazione espressiva insomma. Un modo di comporre che diventa un modo di vedere, di rappresentare; o diciamo un modo di vedere che trovava il suo ritmo, la sua misura ideale nei termini di un lavoro testuale, ogni giorno, ogni momento ripreso con nuova lena » (p. 88). Più precisamente questa « ispirazione quotidiana », come la definisce il critico, non consiste nella nobilitazione letteraria di un testo « popolare ». Il rapporto fra i due poemi è in certo modo l'inverso: letterario, sia pure nel senso più povero e piatto del termine, è l'*Orlando*, che ripete i *topoi* di una lunga tradizione precedente; mentre gli interventi del Pulci consistono nell'immettere entro gli schemi statici dell'anonimo un linguaggio che si può qualificare antiletterario, « dialettale », e non solo perché esso è attinto in buona parte dalla tradizione (che è anche antitradizione) comico-realistica e burchiellesca, quanto perché di quella tradizione accoglie e potenzia, con più profonda consapevolezza, il gusto della libera, estrosa scelta linguistica, della imprevedibile e avventurosa evasione dalla norma: « l'*Orlando*... rappresenta il momento conservativo, tradizionale, formale; e l'opera del Pulci non consisté nel dare veste e dignità letteraria alla espressione innocente di un mondo di fantasmi sgorgati dal cuore del popolo..., bensì nel riscattare giorno per giorno dal tedio dell'abitudine, dalle pastoie delle formule, dalla prolissità e dalla generale parificazione un prodotto di pura convenzione, di serie si direbbe, costituito di materiali di repertorio ormai istituzionalizzati » (p. 94). L'arte del Pulci risulta dunque per il De Robertis legata (o se si vuole, limitata) assai più strettamente che in altri poeti, al piano linguistico, all'invenzione metaforica, lessicale, sintattica, ecc.; anzi — egli conclude — la sola realtà fantastica del *Morgante* « non è quella della favola, non è quella dei colpi sovrumani, delle armi fatate, dei giganti, delle fanciulle lucenti e dei mostri infuocati, bensì quella delle parole, più straordinaria d'ogni straordinaria prodezza, d'ogni eccezionale evento », quasi « una seconda vita che permea solleva trasfigura tutto il poema, crea come una nuova dimensione » (p. 619). Per chi conosca la storia della critica pulciana queste affermazioni non costituiscono una assoluta novità; già il Getto, prima d'ogni altro, aveva esplicitamente avvertito che « nel poema al movimento dei fatti e della psicologia si sostituisce un diverso movimento, quello appunto della filologia, dell'inchiesta irrequieta delle parole cercate e accostate, stravolte e combinate », che « non bisogna dimenticare che quello che veramente conta nel Pulci è sempre la parola, e che ad essa egli è costantemente disposto a sacrificare psicologia e coerenza, religione e serietà, ogni umano e divino ideale »;² e ancora più decisamente lo Spitzer aveva indicato nel Pulci « la tendenza... a lasciare che la lingua prenda il sopravvento sulla realtà ».³ Ma l'originalità del De Robertis con-

² Cfr. G. GETTO, *Studio sul Morgante*, Milano, Marzorati, 1944, pp. 124-125.

³ Cfr. L. SPITZER, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, Laterza, 1954, pp. 132-133 (nel saggio *Linguistics and literary history*, pubblicato per la prima volta nel 1948).

siste non sólo nell'esser giunto a tali conclusioni per una nuova via, appunto quella del confronto con l'*Orlando*, bensì anche nell'averne fatto, con radicale spregiudicatezza, il centro della sua interpretazione.

Egli nega risolutamente, più ancora risolutamente del Getto e del Mariani, che nel *Morgante* si possano inseguire e rintracciare alcuni dominanti temi psicologici (come quello della forza fisica o della gastronomia), anche intesi come centri intorno a cui si coagulino di preferenza le invenzioni linguistiche: « ricondurre le risorse del Pulci alla celebrazione di alcuni temi, magari particolarmente congeniali, significa fermarsi non solo al di qua del suo intervento e impegno sulla pagina, ma perder di vista la stessa realtà poetica del *Morgante*: quella attivissima e multiforme partecipazione espressiva a cui tutto coopera, e che non richiede temi speciali per rendersi visibile, anzi inventa di continuo i propri temi » (p. 142). Avviene infatti spesso — come brillantemente il De Robertis dimostra con numerosi esempi — che sia proprio un'invenzione linguistica, un'immagine estrosa che solleciti la fantasia del Pulci verso un determinato tema (cfr. per es. le pp. 390, 424, 442). Analogamente sarebbe poco fruttuoso appuntare l'attenzione su determinati personaggi: essi vivono in realtà di volta in volta nella singola situazione, magari nella singola battuta, nella « verità dell'istante » (cfr. per es. le pp. 458 e 511): situazioni, battute, istanti a loro volta caratterizzati o addirittura determinati da sempre nuove e imprevedibili sorprese e suggestioni linguistiche. Lo stesso Margutte, « la creazione senza dubbio più originale del Pulci, la più svincolata dalla tradizionale tipologia romanzesca », non è altro « se non un'esibizione di genere comico e burchiellesco », « uno sproloquio fatto figura » (pp. 410 411); secondo un metodo che si riconosce anche in personaggi modulati su un registro tutto diverso, come ad esempio Florinetta, che nasce invece dal coagularsi in figura del gusto del linguaggio elegiaco (p. 412 e sgg.). Se di costanti si vuol parlare, sarà quindi più opportuno, secondo il De Robertis, volgere l'attenzione alle costanti stilistiche che si intrecciano lungo il poema, soprattutto alle due dominanti sopra accennate del linguaggio comico-burchiellesco e di quello elegiaco (due direzioni già separatamente saggiate dal Pulci stesso rispettivamente nei sonetti e nei rispetti), e poi ancora ad altre direzioni minori, per esempio del linguaggio dantesco, o scritturale, o dei bestiari, e via dicendo: ma con l'avvertenza in ogni caso che questi filoni non condizionano il sempre libero ed istantaneo movimento della fantasia pulciana, ma ne sono invece piuttosto i mutevoli strumenti. Per tale ragione appunto, per seguire nella sua varia estrosità questo movimento, il De Robertis si volge con puntuale esame a determinare i procedimenti tecnici attraverso i quali più direttamente nasce e si concreta la momentanea e imprevedibile creazione fantastica del Pulci. Sulla metafora soprattutto, nel cui « giro perfetto » « trova la sua figura » « quell'istantaneità che è l'unità di tempo del lavoro e dell'inventiva del Pulci » (p. 171), e che — osservazione importante, anche se ha un precedente nel Getto⁴ — non risponde in sé ad un preciso intento comico, quanto ad un gusto dell'imprevisto, della sorpresa, della inattesa trasposizione su un altro piano di realtà, che può, ma non deve necessariamente, avere come risultato la comicità (p. 173 e sgg.). Analogamente operano le frequentissime espressioni proverbiali, le quali non creano nessuna parentesi riflessiva, ma sono « mezzo diretto di espressione e di partecipazione » (p. 165); e ancora due procedimenti speciali, che è merito del De Robertis aver sottilmente qualificato e inquadrato nell'ambito della fantasia pulciana: una particolare forma di litote (del tipo « col barlotto non beve a digiuno »), che consiste « nella constatazione e enunciazione indiretta, elusiva (ma con intenzione sottolineante ed enfatica) di un fatto mediante la negazione del suo contrario, come attraverso uno specchio che capovolga gli oggetti » (p. 179); e quella che il critico definisce « una forma di iperbole alla rovescia, paradossalmente applicata ad una materia spesso iperbolica »

⁴ Cfr. GETTO, *Studio*, cit., p. 30.

(del tipo « pensa se 'l pugno leverà 'l moscone »), « un vezzo di dissimulazione metaforica, di studiata reticenza, per cui di un fatto, qualunque esso sia, tutto ci è dato tranne l'esatta misura; o piuttosto si tenta di darcela proprio attraverso il massimo dell'inesattezza e della evasività » (pp. 181-182).

Questi artifici sono particolarmente caratteristici dell'arte pulciana in quanto rispondono al carattere momentaneo della fantasia del poeta, al suo metodo di lavoro « giornaliero » sul testo dell'anonimo, ai suoi interventi nell'ambito dell'ottava e del verso. Ma il De Robertis dimostra come ad un analogo gusto dell'imprevisto, della sorpresa, si ispirino i procedimenti della tecnica narrativa pulciana. Anche in questo caso la piattaforma su cui opera il Pulci è l'*Orlando*, o più esattamente la struttura meccanicamente « narrativa » di questo, con il suo livellamento fra i momenti drammatici e i passaggi intermedi, le « situazioni di transito », e con l'avvicendamento dei fatti secondo schemi ormai rituali: ebbene anche qui l'operazione del Pulci consisterà nell'uscire dalla norma, nello scorciare i passaggi intermedi e nel sottolineare invece i momenti drammatici o un fatto particolarissimo (p. 272), nel semplificare le sceneggiature (p. 331), pur riservandosi eccezionalmente, quando il suo gusto lo richiedesse, di « disarticolare, disunire, disperdere » (p. 335). In particolare il De Robertis fissa la sua attenzione sul gusto pulciano della rappresentazione diretta, dello « spettacolo », un gusto già notato da altri, ma che per il De Robertis assume speciale importanza in relazione con quella che gli sembra la natura profonda della poesia pulciana, alla quale è essenziale, proprio perché evasione dalla norma, ed evasione essenzialmente linguistica, un rapporto d'intesa con un « pubblico ». Di qui la predilezione dell'autore per il « parlato », per le « voci », una predilezione che si riscontra non solo nei discorsi diretti dei personaggi, ma proprio e soprattutto nei modi del racconto, della rappresentazione, « essa stessa tutt'un vivissimo parlare » (p. 465), un commento continuo delle azioni sia attraverso gli interventi espliciti dell'autore, sia implicito, ossia « trasfuso nei modi, nel linguaggio, nei colori, toni, baleni dell'interpretazione » (p. 575), ma appunto per questo più originale ed efficace.

Ma qual è questo pubblico che il Pulci ha presente nel costruire il suo spettacolo? Non un pubblico « popolare », naturalmente, bensì, chiarisce il De Robertis, rifacendosi ad un'importante indicazione del Russo,⁵ quello delle persone appartenenti al suo proprio ambiente, capaci di intendere i suoi imprevedibili giuochi di interpretazione e trasposizione, le fulminee allusioni del suo linguaggio: insomma « l'alta borghesia mercantile di Firenze, ormai elevata a corte e a signoria », il cui « parlar volgare era una garanzia di spregiudicatezza, contro ogni limitazione mentale, contro il costituirsi di interessi e direzioni esclusive », contatto vivo con « quella realtà quotidiana, alla quale attingeva vigore e il senso stesso della propria attività » (pp. 201-202). In tal modo il De Robertis tenta di storicizzare la poesia del Pulci entro la civiltà del suo tempo e della sua città: storicizzazione senza dubbio non priva di interesse ma meritevole, a nostro giudizio, di ulteriore precisazione e approfondimento in una visione più aderente dei complessi motivi che si incrociano nella situazione culturale della Firenze laurenziana. A qualificare la società in cui nasce e a cui si rivolge il *Morgante* è davvero sufficiente il richiamo alle sue origini mercantili, al suo senso aperto e spregiudicato della concreta realtà quotidiana? Vero è che una profonda crisi viene ad incrinare la civiltà fiorentina proprio negli anni della composizione del *Morgante*: una crisi in cui agiscono strettamente interdipendenti motivi politici e motivi culturali, e i cui risultati sono da un lato il consolidarsi col Magnifico del regime assolutistico e l'allontanamento dalla politica attiva di buona parte dell'alta borghesia mercantile dominante; e dall'altro il costituirsi di una cultura e letteratura di corte, sostanzialmente aliena da veri e propri impegni civili, e invece raffinata ed « evasiva », e i cui rappresentanti più tipici sono

⁵ Cfr. L. Russo, *La dissoluzione del mondo cavalleresco: il « Morgante » di Luigi Pulci*, « Belfagor », VII (1952), pp. 36-54.

il Ficino con il suo neoplatonismo e il Poliziano con la sua aristocratica e filologica poesia. Accanto ad essi e in particolare accanto al Poliziano (intimo del Pulci anche nella vita privata e non estraneo, come si sa, alla composizione del suo poema) mi sembra vada collocato l'autore del *Morgante*. Se infatti quella tendenza « a lasciare che la lingua prenda il sopravvento sulla realtà », in cui il De Robertis ha indicato, sulle orme dello Spitzer, il carattere centrale dell'opera pulciana, è, come lo stesso Spitzer ha acutamente visto, un atteggiamento generalmente umanistico, che si prolungherà nel Rabelais e nel Folengo; direi che tale tendenza faccia la sua prima consapevole apparizione appunto col Poliziano e col Pulci, nell'ambiente umanistico fiorentino dell'ultimo Quattrocento, in stretta relazione con quel gusto dell'evasione letteraria e culturale che in esso per la prima volta si manifesta. Né ci si lasci ingannare dall'apparente diversità tra il mondo delle *Stanze* e quello del *Morgante*: in realtà, per quanto possano essere diversi i materiali impiegati, dall'uno attinti alla più preziosa tradizione classica, dall'altro alla letteratura comico-burchiellesca e al dialetto, il risultato a cui essi pervengono è sostanzialmente lo stesso: la creazione di un mondo fatto di parole e di immagini, che si oppone e si sostituisce nella sua vivida e irresponsabile realtà « linguistica » a quella meccanica e normale della comune vita quotidiana.

EMILIO BIGI

GENNARO SASSO, *Niccolò Machiavelli, storia del suo pensiero politico*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1958, pp. 504.

Una volta finita, con il Settecento, la giustificazione repubblicana del Machiavelli (riassunta, come è noto, poeticamente dal Foscolo nei suoi *Sepolcri*), l'Ottocento seguì un'altra strada per comprendere e riconoscere la grandezza dello scrittore fiorentino: il Burckhardt ne fece uno dei principali iniziatori dello spirito moderno ed anche il De Sanctis mise in rilievo come egli avesse riabilitato la vita terrena, sostituito al *dover essere* del Medioevo l'*essere* o la *verità effettuale* e come avesse subordinato « il mondo dell'immaginazione, come religione e come arte, al mondo reale, quale ci è posto dall'esperienza e dall'osservazione ». Il De Sanctis, poi, trovava affermate dal Machiavelli anche le due idee che egli ricercava in tutta la storia civile del popolo italiano e che erano il compito principale della sua età: il concetto di patria, « nazione autonoma e indipendente », e la lotta contro il potere temporale della Chiesa.

Nel nuovo secolo, il Croce, partendo dalla distinzione fra le diverse attività dello spirito, ha riconosciuto la grandezza del Machiavelli nella *scoperta* « della necessità e dell'autonomia della politica, della politica che è di là, o piuttosto di qua, dal bene e dal male morale, che ha le sue leggi a cui è vano ribellarsi, che non si può esorcizzare e cacciare dal mondo con l'acqua benedetta ». Fino al 1925 egli contrappose questa tradizione machiavellica, accolta dalla scienza politica tedesca, alla tradizione francese e italiana, umanitaria, astratta, che si perdeva dietro le belle parole senza una concreta rispondenza nella vita, nella quale prevalgono invece dure leggi. Ma dopo il 1925 l'esperienza del fascismo lo rese più cauto e gli fece sentire con acuta sensibilità il problema dei rapporti fra la vita politica e la vita morale e così egli giunse ad affermare che « un errore, o un'ombra di errore è certamente » nel Machiavelli, errore « nel quale più apertamente e grandiosamente si impigliò dipoi lo Hegel: cioè nell'ammettere che le infrazioni alla morale, le azioni cattive, i delitti possano essere benefici o condizioni di bene nella storia ». Così, egli, quasi a significare la sua intima perplessità, scrisse, nel 1949, un breve saggio dal titolo significativo: « Una questione che forse non si chiuderà mai », sebbene mantenesse sempre salda la fondamentale osservazione sulla modernità del pensiero del Machiavelli.

A sua volta, il Russo, riprendendo in sostanza questo giudizio crociano, ha osservato che la passione del Machiavelli era per la « tecnica politica nella sua purezza », sic-

ché egli finiva « con l'essere l'artista incantato del suo stesso osservare e speculare: la tecnica per la tecnica, si potrebbe dire, è l'insegna storica del suo pensiero e della sua azione ». Come si vede, in questo giudizio del Russo, rispetto a quello crociano, è dato maggior risalto all'atteggiamento dello storico cinquecentesco, che « guardò alla politica e alla vita, con la fantasia disinteressata del 'povero manovale' carducciano »; il che però consente al Russo di escludere risolutamente il « cruccio romantico » escogitato da noi moderni e di unificare quel pensiero sotto il segno di una *serenità* che costituisce « l'unità della sua vita, non turbata né da effettivi mancamenti, né diminuita o accresciuta da patetici contrasti ». Il Russo peraltro nota gli aspetti medievali che tuttora permangono nel Machiavelli, forse perché nella sua osservazione sulla tecnica per la tecnica è meno forte e meno insistente la scoperta della moderna autonomia e indipendenza della politica: « La trascendenza medievale è violentemente negata, è vero, in cotesta concezione, che fa capo alla virtù dell'uomo, ma non è effettivamente abbattuta; se Dio è diventato estraneo alle faccende di questo mondo, la teolatria si è soltanto capovolta in antropolatria. Il principe del Machiavelli è un nume trascendente anch'esso, che opera al di sopra della realtà storica »; « ... per un'aporia intrinseca al suo pensare naturalistico, egli fa rinascere una nuova forma di trascendenza, quella della natura che non è ancora spiritualizzata e umanizzata, della natura che rimane ancora al di qua dell'uomo stesso ». Osservazioni che ci sembrano molto giuste e che limitano in parte la modernità del Machiavelli, quale era stata riconosciuta dal De Sanctis e dal Croce.

A Federico Chabod, invece, appare meno interessante questo problema della scoperta machiavellica della sfera dell'utile e della vita pratica, o almeno presta ad esso minore attenzione: osserva sì anch'egli che il Machiavelli « per la prima volta dacché il mondo era cristiano, ha affermato l'autonomia dell'agire politico da ogni premessa e finalità metafisica, la sua autonomia dalle altre forme di attività umana, prima fra tutte la morale », ma la sua interpretazione si svolge in altra direzione ed è intesa a notare la capacità del Machiavelli di mantenere uno stretto contatto con la vita di ogni giorno, per mutarne il corso in base alla dottrina formulata e per tradurre in realtà l'idea, « modificando la prima là dove essa fosse in contrasto con la seconda »: « per Niccolò il raffinato compiacimento dello scoprire, di volta in volta, le diverse file dell'animo umano, non vale se non perché egli può in seguito servirsene per creare il fatto nuovo, lo svolgimento ulteriore in cui la primitiva analisi smarrisce il suo ben limitato carattere — puramente intellettuale, starei per dire — e diviene motivo ispiratore e quindi morale: il fatto storico non si esaurisce nel suo immediato contorno, si svolge invece nella sua potenza creatrice ».

Da questa linea sembra ora partire Gennaro Sasso nel suo libro *Niccolò Machiavelli, storia del suo pensiero politico*: tutta la sua interpretazione, infatti, del pensiero del segretario fiorentino è basata sulla sua più o meno intensa rispondenza alla realtà, sul suo desiderio di modificarla o sulla sua sfiducia nell'azione dell'uomo: « L'indagine del Machiavelli non mira dunque a dedurre le leggi della politica, ma a metter ordine razionale nell'intreccio serrato dei fatti, a cogliere tutte le componenti delle situazioni per preparare un'azione coerente » (p. 206). L'indifferenza per il problema impostato dai critici precedenti è netta, ma, evidentemente, questo del Sasso, potrebbe essere un giudizio opposto agli altri, mentre quello che riesce difficile di ammettere è il modo con cui egli si libera dalle interpretazioni che, come abbiamo visto, non sono state il frutto di arbitrarie escogitazioni, poiché anzi sono scaturite da profonde esigenze della società e del tempo in cui esse sono state formulate: « in effetti, chi legga con attenzione il celebre scritto [*Descrizione del modo tenuto dal duca Valentino...*], vede che in esso non è né il capolavoro di una mente che gode nel ritrarre con implacabile freddezza e con puro distacco scientifico i piani e i raggiri di un tecnico raffinato dell'azione politica, né la prima affermazione della 'autonomia della politica', bensì piuttosto il tentativo di cogliere in quella esperienza politica i termini essenziali, di porli bene in

luce per averli chiari e distinti dinnanzi agli occhi della riflessione [....]. Nella quale [esposizione] sarebbe dunque inutile cercar di cogliere e di isolare qualche 'massima' di valore eterno o 'generale': perché, come si diceva, tutto lo scritto ha un andamento serrato e uniforme, tutto cose e niente generalizzazioni teoriche, quasi che, conscio della intima difficoltà del problema, il Machiavelli volesse anzi tutto cogliere, in un discorso nudo e disadorno, la schietta lezione dei fatti» (pp. 55-56). La polemica contro gli altri critici prosegue, nel Sasso, con la condanna delle « formule nette e prive di sfumature » che impediscono di comprendere « la concreta 'fenomenologia' di una concezione » (p. 78): che è, ripetiamo, una condanna troppo rapida di un giudizio che pure aveva una sua intima validità e che avrebbe richiesto dallo storico una indagine delle ragioni interne e, perciò, una adeguata discussione.

Senza dubbio, nel Machiavelli si alternano i due momenti, quello della ricerca spassionata e disinteressata delle leggi dell'agire politico e quello della partecipazione alla vita (del tentativo cioè di rimediare alla decadenza degli Stati della penisola) e dell'invettiva, del sarcasmo o della rinuncia rassegnata. Ma, appunto, i due momenti vanno visti assieme, in un rapporto dialettico perché non è possibile isolare l'uno o l'altro, se non si vuole perdere la complessità del suo pensiero. Il primo momento dà serenità, unità a tutta la vita del Machiavelli e ce la rivela consumata nella aspirazione di indicare agli uomini quali sono le regole eterne della politica, mentre il secondo la rende più soggetta a subire i contraccolpi della delusione e della speranza, della sfiducia e dell'entusiasmo. Il primo, insomma, è il momento razionalistico, quello dello studio dell'antichità e il secondo, invece, il momento della esperienza delle cose presenti. Chi abbia una certa conoscenza del Machiavelli sa come i due momenti si alternino continuamente; certo, egli, in definitiva, quando deve decidersi, dà la prevalenza alla ragione, ma la sua grande novità, rispetto all'umanesimo quattrocentesco, consiste proprio nella nuova importanza attribuita all'esperienza nel processo conoscitivo: « non ho trovato — dice al suo principe — intra la mia suppellettile cosa quale abbi più cara o tanto esistimi, quanto la cognizione delle azioni dell'uomini grandi imparata da me con una lunga esperienza delle cose moderne e una continua lezione delle antiche »; e nella villa di San Casciano, come scrive all'amico Francesco Vettori, passa il suo tempo fra il dimandare « nuove de' paesi loro » a quelli che passano per la strada (l'esperienza delle cose moderne) e il colloquio con gli « antiqui uomini ».

Forse questa distinzione fra i due momenti non è bene colta dal Sasso, il quale continua a parlare dell'uno e dell'altro indifferentemente, e neppure si accorge che il tono della speculazione machiavellica rimane fondamentalmente razionalistico: egli nota talora che il « metodo ragionato » del Machiavelli è sillogistico « definitivo e assoluto », che tutti i suoi sforzi sono tesi a « ridurre ad unità la sfuggente molteplicità delle cose » (pp. 242 e 239), ma da questo non giunge a comprendere il carattere razionalistico del suo argomentare. Razionalismo che differenzia nettamente il Machiavelli dal Guicciardini, perché la *rigidity* e il *dogmatism* del primo, come dice giustamente il Butterfield (citato dal Sasso a p. 237, ma da lui non approvato), sono ben diversi dall'aderenza al fatto particolare del secondo. Il Guicciardini, sì, apre l'età moderna e prelude al Galilei: la sua sfiducia nelle leggi generali (« E grande errore parlare delle cose del mondo indistintamente e assolutamente [...] »); « Quanto si ingannano coloro che a ogni parola allegano e' Romani! [...] ») è all'origine della moderna percezione dell'infinita varietà delle situazioni, che esigono ogni volta un nuovo atteggiamento da parte dell'uomo. Ed il suo rinchiudersi nel « particolare » deriva proprio dalla sfiducia nelle leggi generali (« O frate, l'andar su che porta? », dice Belacqua a Dante), a differenza del suo grande amico, il quale credeva profondamente in esse.

E bensì vero che il Sasso, coerentemente alla sua interpretazione generale, si sforza di negare che il Machiavelli si sia preoccupato di « ricavare da un principio generale, assoluto e uniforme della natura umana, le leggi generali della politica » (p. 237), dichiarando questo un « vecchio e tenace luogo comune » (anzi il segretario fiorentino

avrebbe avuto la « coscienza dell'estrema complessità del mondo e della precarietà della condizione umana », ed anche « la sofferta coscienza della difficoltà e delle contraddizioni della situazione italiana che pone[va] l'esigenza di un estremo tentativo di azione politica », ma non è un giudizio che possa del tutto soddisfare: anzitutto, perché confonde insieme due uomini — Machiavelli e Guicciardini — vicini nel tempo ma tanto lontani spiritualmente, e poi perché, togliendo al Machiavelli l'energia che gli deriva dalla certezza di poter agire in base a norme valide universalmente, lo romanticizza troppo, mentre proprio uno dei risultati della critica è forse stato l'aver superato ogni cruccio e ogni patetico contrasto di natura romantica. Infatti, il Sasso insiste senza posa sull'amarezza, sulla sofferenza, sulle angosce, sul dramma di quest'uomo « sempre combattuto dal dubbio sulla attuabilità umana delle sue analisi politiche nell'atto stesso in cui procedeva innanzi sulla via della sua costruzione » (p. 234).

Un Machiavelli, perciò, diviso fra la speranza dell'azione risanatrice di una situazione ormai gravemente compromessa dalla ignavia dei principi e il tormento, l'angoscia nello scorgere impossibile una tale azione. Questo è, ripetiamo, il modulo interpretativo di cui si serve il Sasso (vedilo applicato al *Principe* e ai *Discorsi*, pp. 304 sgg.). Il quale forse non tiene a sufficienza presente che il Machiavelli è sempre rivolto all'azione, poiché parte dal presupposto che gli uomini moderni potrebbero, purché lo volessero, vincere le difficoltà che si oppongono loro: c'è l'esempio degli antichi a guidarli sulla via della salvezza ed ogni rovina proviene dal fatto che questo esempio è dimenticato e ad esso nessuno più fa ricorso. La concezione della storia come perenne ritorno di situazioni identiche e, pertanto, come imitazione (ciò che il De Ruggiero ha definito « rigido naturalismo », per cui « come nella natura vigono delle leggi ipotetiche, che entrano in azione non appena si presentano alcune condizioni determinate, così nel dominio umano, che non è se non una provincia dell'universale natura, ricorrono gli stessi effetti, riproducendosi le stesse cause »), gli dava la fiducia di poter creare una nuova realtà, soprattutto perché, data la costante uniformità dell'uomo, gli consentiva di formulare alcune norme generali valide universalmente.

Senza dubbio, il naturalismo poteva anche tramutarsi, e abbastanza facilmente, in fatalismo, quando gli faceva applicare alle società umane le stesse leggi che regolano la natura: « Sogliono le provincie — osserva il Machiavelli nelle *Istorie fiorentine* —, il più delle volte, nel variare che le fanno, dall'ordine venire al disordine; e di nuovo poi dal disordine all'ordine trapassare; perché non essendo dalla natura concesso alle mondane cose il fermarsi, come le arrivano alla loro ultima perfezione, non avendo più da salire, conviene che scendino; e similmente, scese che sono, e per gli disordini all'ultima bassezza pervenute, di necessità, non potendo più scendere, conviene che salgano: e così sempre dal bene si scende al male, e dal male si sale al bene.... ». Se le provincie « nel variare che fanno », seguono esattamente le leggi della natura (« essendo le cose umane sempre in moto — dice ancora il Machiavelli nella introduzione al secondo libro dei *Discorsi* —, o le salgono o le scendono [....]. E pensando io come queste cose procedino, giudico il mondo sempre essere stato ad un medesimo modo [....] »), cioè nascono, crescono e decadono e muoiono e poi riprendono la stessa vicenda, è evidente che la *virtù* dell'individuo viene travolta ed essa non può inserirsi in nessun modo in tale mondo dominato da regole così ferree.

Era, questa, in parte la posizione del Machiavelli nei *Discorsi*, dove poco spazio è lasciato alla volontà umana e dove prevale il senso dell'« estrema miseria, infamia e vituperio » dell'Italia che non ha più « osservanza di religione, non di leggi, non di milizia ». Eppure, egli non rinuncia a parlare dei suoi amati Romani ed a presentarli come il modello insuperabile dell'agire politico, « acciocché gli animi de' giovani, che questi miei scritti leggeranno, possano fuggire questi [tempi presenti], e prepararsi ad imitar quelli [tempi antichi], qualunque volta la fortuna ne desse loro occasione ». Come si vede, il concetto di imitazione e la fiducia di poter dedurre leggi generali sollevano il Machiavelli dallo sconforto e gli impediscono di credere tutto irrimediabilmente com-

promesso: è ufficio di uomo buono quel bene che non ha potuto operare per la malignità de' tempi e della fortuna, insegnarlo ad altri, affinché « sendone molti capaci, alcuno di quelli più amati dal cielo possa operarlo ». Così, egli tralascerà improvvisamente la stesura dei *Discorsi* per scrivere, in sei mesi, dal luglio al dicembre del 1513, il *Principe*, in cui l'ansia dell'imitazione degli antichi modelli si fa più viva ed in cui il Machiavelli lascia affiorare più scoperta la sua passione di uomo politico, tutto teso alla creazione di uno Stato, secondo l'esempio fornito dai *barbari*; passione, però, che, per quanto più segreta e più nascosta, non mancava nei *Discorsi*, dove, peraltro, la dimostrazione della necessità dell'imitazione appariva forse più attenuata, perché voluta dimostrare con un logico e serrato argomentare. Proprio per tale motivo noi sentiamo di dovere accettare la tesi di coloro che non vedono fra le due opere una troppo netta differenza e che criticano il contrasto « tipizzato dalla critica » fra l'autore del *Principe*, autoritario e monarchico, e l'autore dei *Discorsi*, liberale e repubblicano. Il Sasso non riprende certo questo contrasto, ma mantiene molto netta la distinzione fra i due diversi modi di considerare i grandi problemi della situazione storica e dell'azione politica, fra « un atteggiamento della mente che in un caso [nei *Discorsi*] cerca di spiegare, attraverso l'esposizione di un'organica concezione dello stato, le ragioni profonde della crisi e della decadenza italiana, e nell'altro [nel *Principe*] tenta invece di far scaturire da quella stessa società dilaniata e sconvolta una forza eccezionale, capace di arrestarne la decadenza e di operare il miracolo della sua 'redenzione' » (p. 305).

Perciò, secondo noi, fra le due opere c'è una sostanziale somiglianza, determinata anche dal fatto che sia nell'una sia nell'altra, il Machiavelli non abbandona le basi naturalistiche del suo pensiero, basi naturalistiche che non sono affatto un suo *limite*, perché sono un limite — se così può dirsi — del Rinascimento. Abbiamo visto che il De Ruggiero aveva parlato di « rigido naturalismo »; il Garin, a sua volta, ha messo in rilievo come il « rigoroso naturalismo » dello scrittore fiorentino annulli « in partenza ogni effettivo processo e riduca il mutare delle vicende umane a un ondeggiare senza scopo, a un ritorno ciclico che fa dell'avventura dell'uomo nel mondo una favola vana ». Ma questo, ripetiamo, non è il difetto del Machiavelli, in quanto è piuttosto la caratteristica inconfondibile del Rinascimento, né dovrebbe esservi alcuna difficoltà a riconoscerlo. Ritorno ciclico degli eventi e non progresso storico che vuole ogni nuova situazione diversa da quella precedente e che, perciò, impone all'uomo un incessante rinnovamento degli schemi che lo guidano nell'azione. Il Sasso cerca di distinguere fra « teoria ciclica e teoria dell'uniformità » e critica coloro che « han posto contraddittoriamente e l'una e l'altra a fondamento della teoria dell'imitazione » (p. 385): in verità, quando si parla di naturalismo del Machiavelli e del Rinascimento, non si può intendere se non la convinzione che tutti gli uomini sono eguali e che, pertanto, essi possono seguire sempre le stesse regole. Ritorno ciclico che non rende la *virtù* del tutto secondaria e accidentale, come ritiene il Sasso, perché il Machiavelli trova l'energia necessaria ad agire nella volontà di imitare gli antichi Romani (lo stesso Sasso, del resto, riconosce che « la dottrina dell'imitazione è una dottrina sostanzialmente attivistica », p. 389); giungere almeno alla loro altezza, e la nostalgia di un modello ideale e insuperabile è stata la caratteristica anche di un altro periodo razionalistico, del Settecento.

Il naturalismo, che è una conseguenza dell'astratto razionalismo, lascia aperta la via al concetto di fortuna, proprio perché l'azione non deriva dal travaglio intimo dell'uomo, ma dall'esempio degli altri, e questo sottrae una parte della vita e della realtà al dominio dell'individuo. Scrive giustamente il Russo che « l'uomo del rinascimento ha riscattato l'autonomia della sua azione, ma nel ristretto ambito del suo piccolo mondo individuale: il mondo della storia è per metà suo dominio, e per metà dominio della fortuna. La sua virtù non ha ancora un carattere universale, che coincida con la stessa provvidenza degli avvenimenti; si tratta di due mondi diversi, e spesso avversi, che bisogna spesso volte unificare violentemente o fraudolentemente ». La fortuna, così, viene ad essere il limite esterno all'azione umana, ineliminabile limite che nasce dalla

natura stessa della civiltà del Rinascimento: essa « non è solo — come dice il Sasso — una lontana possibilità ricacciata sullo sfondo e ai margini della storia da una virtù troppo potente e agguerrita per doverne temere i colpi e le insidie, ma l'alternativa costante dell'operare dell'uomo » (p. 240). E, in un certo senso, la vittoria ed anche la vendetta dell'irrazionalismo su un mondo che l'individuo si illude di aver dominato con la razionale *virtù*; ed allora all'individuo stesso non rimane altro che tentare di vincere quel fantasma oscuro che minaccia le sue più gelose costruzioni con l'impetuosa violenza più che con la paziente timidezza, « perché la fortuna è donna: ed è necessario, volendola tenere sotto, batterla e urtarla ».

Per superare il concetto di fortuna come trascendente ed esteriore potere, bisognerà giungere all'Ottocento ed al più intimo legame istituito da questo secolo fra l'uomo e la realtà che lo circonda, perché solo un esasperato individualismo poteva consentire la visione di quel fiume rovinoso che, « quando s'adira, allaga e' piani, ruina gli alberi e gli edifici ». Perciò, per il Machiavelli, da un lato c'è l'uomo con la sua virtù, e dall'altro la fortuna, e questo spiega il suo pessimismo sulla natura umana (è la materia che il principe deve plasmare per cavarne fuori le linee del suo Stato) e spiega anche la sua visione del popolo, « piuttosto massa incapace di rinnovare in se stessa gli impulsi dell'educazione ricevuta, che consapevole forza politica » (Sasso, p. 418). Eppure, questa visione passiva del popolo che rende lo Stato estraneo alla intima coscienza dei cittadini, non è un limite o una insufficienza del Machiavelli, essendo essa la caratteristica essenziale della sua età. L'esempio più alto dell'arte di governo nella vita a lui contemporanea trovava il Machiavelli nella monarchia francese ed era l'esempio che egli proponeva al suo Principe: amcarsi il popolo (cioè la borghesia) e assicurarsi dei grandi, animare i suoi cittadini « di potere quietamente esercitare li esercizi loro, e nella mercantia e nella agricoltura, e in ogni altro esercizio delli uomini, e che quello non tema di ornare le sue possessioni per timore che le gli sieno tolte, e quell'altro di aprire uno traffico per paura delle taglie; ma debbe preparare premii a chi vuol fare queste cose e a qualunque pensa in qualunque modo ampliare la sua città o il suo stato ».

Era il programma che i sovrani illuminati cercheranno di attuare nella seconda metà del Settecento: favorire lo sviluppo economico della borghesia senza concederle con ciò maggiori e più estesi diritti politici che avrebbero potuto diminuire l'autorità assoluta; ed era un programma che se fosse stato attuato da qualche principe italiano all'inizio del Cinquecento, quando il Machiavelli lo delineava con tanta chiarezza, avrebbe certamente rappresentato un grande progresso rispetto alla politica incoerente e debole verso i privilegi dei ceti feudali svolta da quei principi soprattutto alla fine del secolo precedente. Il « soddisfare al popolo », dunque, e l'incoraggiarne lo sviluppo economico era la sola politica che allora si poteva concepire, ed ecco perché il Machiavelli è tanto pronto a riprovare le offese portate alla *roba* (« perché li uomini sdimenticano più presto la morte del padre che la perdita del patrimonio »).

Perciò, il problema intorno al quale il Machiavelli si sarebbe, secondo il Sasso, drammaticamente travagliato (p. 256) non esiste, perché egli non poteva avvertire il problema di uno Stato che dipendesse non solo e non tanto dalla forza dei principi, quanto dagli ordini e dalle leggi, oltre che dalle armi. Anche in questo caso non si tratta di un *limite* dello scrittore fiorentino (il quale anzi accetta i risultati più alti raggiunti dal pensiero politico cinquecentesco), bensì di un limite comune a tutta la sua età; ma allora non si può più parlare di limite, in cui è implicita l'idea di una insufficiente comprensione dei termini di una determinata questione.

Ora che siamo giunti alla fine di questo nostro lungo discorso, dobbiamo dire che il libro del Sasso, a cui pure abbiamo rivolto numerose critiche, è un libro serio, frutto di una intelligente e appassionata lettura del Machiavelli. L'appunto più grave che gli abbiamo fatto è quello di non aver tenuto conto delle leggi generali formulate dallo storico cinquecentesco, il che lo ha fatto cadere talvolta in una interpretazione forse troppo romantica. Ma il suo sforzo di immergere il Machiavelli nei problemi dell'epoca

in cui è vissuto, di vedere il suo pensiero come concreta risposta a particolari e urgenti esigenze della vita politica del suo tempo, è, senza dubbio, uno sforzo il cui merito gli va riconosciuto pienamente; pensiamo che ogni successiva analisi del pensiero del Machiavelli dovrà partire dai risultati da lui raggiunti, discutendoli per provarne la validità, come abbiamo cercato di fare noi in questa modesta recensione, priva di pretese e solo animata dal desiderio di portare un piccolo contributo alla discussione di così difficili problemi.

FRANCO CATALANO

WALTER BINNI, *Foscolo e la critica*, Edizioni de Silva, La Nuova Italia, Firenze, 1957, pp. 258.

La personalità del Foscolo, uomo e letterato « nuovo », attrasse fortemente i contemporanei e li tenne incerti fra ammirazione e incomprendimento. Prima ancora che la Teotochi Albrizzi delineasse lo squisito ritratto neoclassico del poeta, il Cesarotti si pronunciava sulla conturbante novità dell'*Ortis*. Al ribrezzo per quella « febbre maligna », per quella « sublimità venefica » si sente mescolata la compassione e l'ammirazione. Il Bettinelli, dopo avere letto *I Sepolcri* si confessava un mediocre, incapace di elevarsi a così alta vetta. Egli giudicava il carme coi moduli adatti al Pindemonte, perciò lo trovava oscuro. Ma i due vecchi letterati sono ben lontani dalla posizione di coloro che, con veri e propri attacchi, rappresentano la premessa pettegola alla lunga polemica sull'opera e la vita del Foscolo nel primo Ottocento. Nei primi decenni il gusto esteriormente neoclassico influenza i lettori che nei *Sepolcri* del Pindemonte trovano, oltre che appagate le loro esigenze di una diversa soluzione religiosa, più cauto il volo della fantasia, nella chiarezza discorsiva. Il paragone col Pindemonte lo ritroviamo nelle prime lezioni napoletane del De Sanctis, ma solo per distinguere tra una posizione laica e una cattolica, quasi un anticipo del contrasto Manzoni-Leopardi. Nel dissenso ideale e politico del romanticismo risorgimentale appaiono in urto l'ammirazione per l'esule e la delusione per il suo distacco dai patrioti, il richiamo del culto foscoliano della libertà e la ripugnanza per il suo pessimismo di origine materialistica. Scalvini, Pellico, Capponi, dopo il giovanile entusiasmo, si sentono lontani dal maestro. Persino sulle ragioni dell'esilio peserà l'ombra di un triste dubbio, dissipata dalla *Lettera apologetica*, apparsa negli scritti politici pubblicati dal Mazzini nel '44. In quel clima di accese passioni sorprende il giudizio di natura veramente critica di un collaboratore dell'*Antologia*, Giuseppe Montani, che tra il '25 e il '29 studia attentamente il Foscolo, muovendo alla scoperta dello scrittore didimeo e, fatto più significativo, segnalando peculiarità stilistiche nell'*Ortis*. Interpreti e apologeti davano allora troppo peso all'aspetto pragmatico e agiografico. La polemica fu assai lunga. La storia delle contrastanti correnti del Risorgimento si riflette nella discussione intorno alla validità ideale e politica dell'opera del Foscolo. Tuttavia la polemica serve a stabilire un più vivo accostamento al Foscolo sottraendolo al limbo letterario del classicismo. Nella storia di quei contrasti occupa un posto rilevante la *Vita di Ugo Foscolo* del Pecchio, accolta con indignazione dai mazziniani e dai fedeli al mito foscoliano risorgimentale.

Del libro del Pecchio il Binni addita a ragione gli aspetti positivi, ché in esso non vi è solo il Foscolo aneddótico, ma anche l'inquieta vitalità della sua anima. Comunque anche l'*humour* di gusto anglicizzante contrasta con la *statua* innalzata al Foscolo dalla celebrazione mazziniana. Il Mazzini separa il pensiero foscoliano, di origine settecentesca e materialistica, dall'anima del poeta, che nel suo contenuto di passione e di fede si sottrae al desolato pessimismo. Foscolo è per il Mazzini l'annunciatore d'una nuova letteratura, egli incarna l'immedesimazione tra vita e idea, anche se, più che « emancipato », « emancipatore ». Moralistico e religioso, non in senso confessionale, è il criterio dello Scalvini, che vizia giudizi ricchi di spunti. La confessionalità, con l'aggiunta del mal

animo, servito dall'abile penna, caratterizza le pagine del Tommaseo. Nel suo attacco lo scrittore dalmata si riallaccia, da un lato alla posizione del Rosmini (contrapposizione del Foscolo al Manzoni, rappresentante del « progresso » romantico cristiano), dall'altra allo Scalvini. Il Foscolo è stroncato al centro del suo animo, perciò anche l'amoroso culto della parola, al quale il Tommaseo è sensibile, appare inutilmente esercitato, in quanto la forza stilistica presuppone proprio quel mondo interiore che il critico malevolo non sa valutare né apprezzare. Da una comprensione attenta deriva, invece, nel Carrer, in clima sempre romantico, il fecondo apprezzamento delle qualità stilistiche, il primato assegnato all'ispirazione lirica. Dopo il Carrer e prima del De Sanctis, solo il Cattaneo, specialmente per il cambiamento di giudizio sul valore morale dell'*Ortis*, merita attenzione.

Ma sia nel Carrer che nel Cattaneo rimangono i limiti romantici dell'incomprensione delle *Grazie*. Il saggio desanctisiano rappresenta la prima interpretazione dinamica e storica della personalità del Foscolo, dello svolgimento del poeta e dell'uomo. La statua risorgimentale è sciolta dalla sua staticità. Anche i rilievi degli avversari sono recuperati con intento non più stroncatorio ma costruttivo. Rimane il deprezzamento delle *Grazie* contro cui si svolgerà gran parte della critica del Novecento. Ma la modernità del classicismo del Foscolo è già intuita dal Carducci in pieno metodo storico, grazie ad un'alta conoscenza dell'arte che scorge il dubbio e il dolore nella serenità omerica. Allo studio del Donadoni il Binni attribuisce il merito di avere appassionatamente colto il timbro originale del Foscolo, nell'ambito di una cultura divisa tra illuminismo e romanticismo, con particolare attenzione all'influenza vichiana, senza l'assolutezza di certi atteggiamenti idealistici. Le *Grazie* sono valorizzate come vera poesia sia dal Donadoni che da G. Manacorda dal quale il Foscolo è messo in rapporto con la cultura viva del romanticismo europeo, fuori del classicismo accademico e ornamentale. L'influenza crociana opera, prima ancora che il Croce pubblichi il suo denso saggio del '22, nel Citanna che applica rigidamente al Foscolo il canone di poesia e non poesia, suscitando le vivaci reazioni polemiche del Russo che rileva la tendenza schematizzante del Citanna nello stabilire un dualismo tra motivi intellettuali e lirici nei *Sepolcri*. Cominciano intanto gli equivoci di lettori sprovveduti che, partendo dalle esigenze della poesia pura, tendono a sottrarre il poeta delle *Grazie* dalla sua atmosfera elegiaca e umana. Né mancano arrischiati richiami al D'Annunzio. Ma l'impegno storico del Foscolo è presente anche nell'iperuranio dell'armonia. È incontestabile la « politicità » del poeta delle *Grazie*: queste sono il rifiuto, come dice il Russo, in polemica con letterati privi di penetrazione storica, della rissa fraterna, della forza illiberale in nome di una superiore umanità e letteratura. Viene, quindi, respinta l'interpretazione in termini troppo moderni e in equivalenze musicalistiche ed evocative che allontanano dalla complessa umanità del poeta. L'accentuazione data dal Binni alle posizioni del Croce, del Russo e del Fubini, dimostra come questi maestri si muovano, integrandola, nell'ambito della grande tradizione desanctisiana. Si ricordi la viva simpatia del Croce per l'uomo Foscolo che visse e si svolse, al contrario della vita strozzata del Leopardi; l'attenzione del Fubini a tutta la personalità foscoliana nel suo nucleo vitale e complesso e nella sua capacità di svolgimento poetico; l'illustrazione fatta dal Russo dello storicismo dolente del poeta di Zacinto il cui momento didimeo è visto come riflessione ironica sulle proprie violente passioni, in armonia con quella sublimazione e assorbimento della realtà che troviamo nelle *Grazie*. Nulla di più estraneo, dunque, allo spirito foscoliano del parnassianismo transfuga dalla oppressiva realtà storica circostante. Ad un certo modernizzamento della poesia delle *Grazie* inclinò anche il Flora, in bilico fra dannunzianesimo musicale e raffinato e poetica evocativa e suggestiva, pur con tanto viva partecipazione. Attentissimo all'aspirazione profonda del poeta ad un'arcanica armonia e a quel « calore di fiamma lontana » in cui è tutto il Foscolo didimeo, si mostra il De Robertis, sostenitore della strenua lettura stilistica del Foscolo più moderno e segreto che diventa, così, « segnacolo in vessillo », innalzato dai sostenitori delle esigenze d'una lirica fatta di musica, di linguaggio allusivo ed evocativo. Ma le *Grazie*, esaltate al disopra dei *Sepolcri* dai seguaci della poesia pura, vanno collocate in quel-

l'atmosfera di lirica riflessione in cui dalle discordanze della vita il poeta attinge l'armonia malinconica-serena dei suoi miti e delle sue figure, che esclude ogni frammentarietà, non fosse quella episodica, naturale in un'opera che non ha adempiuto al vagheggiato proposito di « un'architettura alla maniera dei poemi didascalici e scientifici del Settecento » (Russo).

L'edizione critica delle opere foscoliche, già diretta dal Barbi e ora dal Fubini, sta offrendo un prezioso appoggio agli studiosi, sia che si rivolgano all'accertamento della cultura dello scrittore, sia all'esame del filone didimeo-sterniano, come ha fatto, tra gli altri, il Varese, sia all'*Ortis* nel suo passaggio da una prima redazione accesa-giovanile e incompleta a quella più organica, drammatica e alfieriana del 1802 e a quelle del '16 e del '17. La disamina che fa il Binni di circa un secolo e mezzo di polemiche e studi è, a sua volta, uno dei più validi contributi alle ricerche foscoliche. Egli ha sistemato e illuminato un immenso materiale, non mancando di prendere validamente posizione, inserendosi nella corrente storicistica, la cui coscienza, sempre più vigorosa e profonda, è garanzia per le ulteriori indagini critiche. Il primitivo lavoro de *I classici italiani nella storia della critica* (Firenze, La nuova Italia, 1954-55) in questo volume a sé stante è ripreso e ampliato e trova il suo necessario appoggio nella ricca antologia, fatta col l'intento di illuminare i problemi fondamentali della critica fosciana.

MARIO PINNA

MAURICE CROUZET, *L'époque contemporaine. A la recherche d'une civilisation nouvelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, pp. 821 (« Histoire générale des civilisations » publiée sous la direction de M. Crouzet, tome VII).

I nostri amici e colleghi francesi si stupiscono ogni volta che assistono alla levata di scudi dei fedeli dell'ortodossia crociana nei confronti di quelle opere storiografiche che si discostano dai canoni idealistici. In Francia la storiografia in generale ha acquistato una coscienza metodologica che, anche nella produzione non dichiaratamente marxista, considera pacifica l'esigenza di non limitarsi ormai più a una storia puramente etico-politica, e tiene conto dei dati e delle conquiste della storia economico-sociale in un modo e in una misura che da noi sembrano ancora riservati agli specialisti e sono considerati per lo più dagli « storici puri » con grande diffidenza.

Ne è ulteriore prova l'ampio e bel volume che abbraccia il periodo tra il 1914 e i nostri giorni, col quale il Crouzet ha portato il proprio personale contributo a una collezione da lui stesso fondata e nella quale sono già comparsi nei precedenti cinque anni i volumi dedicati a *L'Orient et la Grèce antique* di A. Aymard e J. Auboyer, a *Rome et son Empire* degli stessi autori, a *Le Moyen Age* di E. Perroy, a *Les XVI e XVII siècles* di R. Mousnier, a *Le XVIII siècle* di R. Mousnier e E. Labrousse, a *Le XIX siècle* di R. Schnerb. Mentre in Italia dominava pressoché incontrastata la corrente storiografica idealistica, in Francia faceva le sue esperienze la scuola delle *Annales*, di cui la collezione diretta dal Crouzet afferma esplicitamente di voler raccogliere l'eredità. « Questa collana — ha scritto il Crouzet nella Prefazione generale — non avrebbe potuto essere concepita se, da un quarto di secolo, tutta una possente corrente, simboleggiata dal nome del compianto Marc Bloch, non avesse efficacemente dato opera a rinnovare gli studi storici in Francia, a orientare ricerche e curiosità nella direzione di storia allargata, strettamente collegata alle altre scienze umane ».

La caratteristica principale, oltre che dell'intera collana, del presente volume, ci sembra risiedere nel ripudio di un'idea preconcepita di civiltà, e quindi della vecchia concezione eurocentrica, e nella coerente ampiezza mondiale dell'orizzonte storiografico. Questa caratteristica è tanto più importante nella trattazione di un periodo come quello contemporaneo, in cui l'essor della civiltà non soltanto acquista respiro mondiale,

ma proprio in ciò trova la sua incidenza sulle linee maestre dello sviluppo politico internazionale. Ha già osservato il Colapietra, occupandosi di questo stesso volume, che per contro in Italia, scomparso o almeno grandemente affievolito il concetto europeo ottocentesco, vi si è sostituito, sotto impulsi solo limitatamente politici ma più remotamente e profondamente culturali, un concetto nuovissimo nella storia delle idee, e tanto più rinchiuso e circoscritto di quanto l'orizzonte degli avvenimenti si è stabilmente allargato nell'ambito mondiale: quello dell'occidentalità. Il quale, privo com'è di una sua sostanziale e duratura validità culturale, non esita a identificarsi frequentemente con la forma storica del liberalismo o con quella metastorica del cristianesimo (se non addirittura del papato). Questa tendenza tronca in partenza ogni possibilità di comprendere veramente e di riprodurre in modo efficace e fedele il ritmo e il senso dello sviluppo della civiltà contemporanea, entro il quale le nuove forme della società sovietica o quelle non meno originali del mondo decolonizzato o in via di liberarsi dalla soggezione colonialistica contano certo non meno delle tradizionali forme occidentali, a loro volta, del resto, profondamente mutate dal predominio che, entro lo stesso raggruppamento occidentale, ha acquistato una società per troppi versi differente da quella europea, qual'è la società americana.

Nell'opera del Crouzet queste tendenze sono decisamente, programmaticamente, esplicitamente abbandonate. Non è solo una questione di quantità, non si tratta solo, cioè, di dedicare una parte adeguata del volume alla rivoluzione sovietica o alla rivoluzione anticolonialistica; ben più in profondità, il Crouzet è animato da una disposizione di spirito che non si pone di fronte a civiltà diverse dalla nostra in un atteggiamento di superiorità, ma, al contrario, vi ricerca le peculiarità e gli apporti al fiume comune della civiltà.

Una disposizione di questo genere resterebbe però puramente astratta se non si sostanziasse, nella ricerca e nella ricostruzione storica, di una più moderna e aderente considerazione del fattore economico nei suoi influssi sulle strutture sociali e sugli orientamenti politici delle comunità. Anche qui, c'è modo e modo di tentare di realizzare questo obiettivo; ma la storiografia francese ha per lo più superato la fase incondita in cui ancora per molta parte si trova la nostra produzione, nella quale talvolta troviamo tabelle statistiche e materiali grezzi in sostituzione di una vera e propria ricostruzione storiografica. Il Crouzet non si arresta alla superficie, e, anche se il suo libro è assai ricco di dati numerici, di indici, di cifre statistiche, esso mira a raggiungere ed effettivamente raggiunge la ricostruzione storica integrale, in cui il dato non è fine a se stesso ma s'incorpora nella delineazione di un processo di sviluppo totale.

Questa impostazione si accompagna con un indirizzo sempre chiaramente antifascista e progressivo, che non teme né di rintracciare gli elementi positivi negli sforzi di popoli ancora politicamente e civilmente immaturi, né di valutare il senso generale dello sviluppo dei gruppi finora sottosviluppati, né infine di apparire filosovietico. Leggendo le pagine del Crouzet, ci sono tornate in mente certe trattazioni sia pure sommarie dell'epoca contemporanea uscite recentemente in Italia, anche con la firma di studiosi non privi di meriti, ma talmente inficiate da una sorta di agnosticismo nella valutazione dello scontro tra le grandi forze politiche, sociali e morali della nostra epoca da risultare — nonostante il loro scopo didattico e pedagogico — assolutamente diseducative per i giovani che sono nati quando era in corso o era appena terminato lo scontro all'ultimo sangue tra democrazia e totalitarismo razzista e fascista. E, paragonandoli con quelle trattazioni la vasta opera del Crouzet, abbiamo ancora una volta sentito l'afflato di una coscienza culturale e politica che la Francia conserva nei suoi rappresentanti migliori, nonostante l'involuzione e le brutture di cui dà prova attraverso gli *exploits* della sua attuale classe dirigente politica.

Nella sua conclusione, l'autore, dopo aver passato in rassegna nel corso dell'opera il declino dell'Europa al termine della prima guerra mondiale, i tentativi di restaurazione economica, sociale e politica, la grande depressione del '29 e le sue conseguenze,

la stabilizzazione delle dittature reazionarie, le grandi affermazioni del mondo sovietico, la rottura e la decadenza degli imperi coloniali, lo sviluppo scientifico e tecnico, traccia un bilancio del mondo attuale. « Questo mezzo secolo — egli scrive — non ha soltanto sovvertito la gerarchia dei continenti e degli Stati mettendo fine alla preponderanza dell'Europa, ha anche completamente trasformato la struttura stessa dell'economia e delle società, ha rinnovato i principi della scienza e dell'arte, ha posto tutti i problemi in termini quasi interamente nuovi, ha dato alle generazioni maturate tra il 1900 e il 1930 quella penosa sensazione d'insicurezza e di fine del mondo che si esprime nelle dichiarazioni pessimistiche di tanti scrittori e uomini di Stato contemporanei ». Il vecchio regime economico è stato seriamente incrinato, il capitalismo ha visto sfuggirgli il controllo di una gran parte del globo e più di un terzo dei suoi abitanti si sono integrati nel blocco comunista. La crisi del capitalismo ha posto anche presso i suoi sostenitori il problema della sua fine o almeno della sua trasformazione, e si sono sviluppate correnti neocapitalistiche che comunque ammettono ormai come irreversibile l'interventismo economico, l'economia diretta e pianificata. Contro le ineguaglianze fra gli uomini, l'ultimo mezzo secolo ha sempre più vivamente combattuto e reagito; l'esempio russo ha insegnato alle classi e ai popoli dominati che è possibile trasformare le condizioni dell'economia, che non esistono fatalità economiche e ineguaglianze irrimediabili. Lo sviluppo scientifico e tecnico ha battuto in breccia le antiche concezioni malthusiane, e nessuno studioso di valore, si può dire, sostiene più oggi che il mondo, per mancanza di risorse naturali, non sia in grado di assicurare lo sviluppo pacifico della civiltà e il benessere per tutti. Il problema è ormai visto nei suoi termini reali: di organizzazione della società e di distribuzione dei beni, oltre che di impiego di mezzi tecnici messi a disposizione dell'uomo dai formidabili progressi scientifici dei nostri giorni. Tra i due gruppi più direttamente opposti, quello capitalistico e quello socialista, si è inserito nel secondo dopoguerra un terzo gruppo, quello della Conferenza di Bandung, che ha rivelato la sua forza e il suo desiderio di neutralità, ma tale neutralità — sostiene il Crouzet — non può essere eterna, e perciò ciascuno dei due blocchi si sforza di attirare quegli Stati nella propria orbita. « E la capacità di ciascuna delle due forme di civiltà di soddisfare i bisogni materiali e intellettuali dei popoli sottosviluppati — così termina il volume —, di lottare più efficacemente contro la fame e la miseria, che deciderà in ultima istanza della loro scelta e che, verosimilmente, farà pendere la bilancia in favore dell'uno o dell'altro campo ».

PAOLO ALATRI

GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1958, pp. 330.

L'apparizione del *Gattopardo*, romanzo postumo del principe siciliano Giuseppe Tomasi di Lampedusa, è uno di quegli avvenimenti che fanno sussultare il mondo della critica, abitualmente impegnato in caute operazioni di laboratorio, e che lo richiamano a operazioni meno avare, dove siano in gioco valori apprezzabili altrimenti che con piccoli strumenti di precisione. E come se non bastasse, le vicende riguardanti la persona dell'autore e la composizione del libro e infine la sua rivelazione sono tali da lasciare lì per lì sconcertato uno spirito pacificamente assuefatto a una visione antiromantica, artigianale, diremmo perfino burocratica della creazione letteraria. Si tratta in breve di questo: Giuseppe Tomasi, aristocrate siciliano dal carattere schivo e taciturno, ormai vicino alla sessantina, di ritorno da un convegno letterario in cui era stato premiato un suo cugino poeta, decise di uscire dal suo riserbo e di mettersi all'opera intorno a un romanzo. E così, tra il 1955 e il '56, in pochi mesi compose il *Gattopardo*. Ma aveva avuto appena il tempo di ricopiarlo, quando si manifestarono in lui i segni di una malattia che in poche settimane lo condusse a morte. Poi, per vie piuttosto misteriose, il dattiloscritto giunse nelle mani di Giorgio Bassani che, identificato l'autore da lui già conosciuto a

quel convegno letterario, poté rivedere a Palermo il manoscritto e quindi dare l'opera alle stampe. Queste le succinte notizie, fornite dallo stesso Bassani nella prefazione. Ma il lettore antiromantico reclama ancora qualche spiegazione, per la pace della sua anima: ed ecco allora il Bassani a rassicurarlo sulla vasta cultura del Tomasi (« Conosceva a fondo, negli originali, le principali letterature, e divise la propria vita fra l'odiosamata Sicilia e lunghi viaggi all'estero ») e su un suo tirocinio di scrittore, o perlomeno su qualcosa che molto gli somiglia (« Recuperai anche, a Palermo, oltre al manoscritto del romanzo, molte altre carte inedite: quattro racconti, vari saggi sulla narrativa francese dell'Ottocento.... »). Per quel che riguarda poi la genesi del romanzo, ecco le dichiarazioni fatte al Bassani dalla moglie del Tomasi, baronessa Alessandra Wolff-Stomersee, baltica di nascita ma di madre italiana: « Venticinque anni fa mi annunciò che intendeva fare un romanzo storico, ambientato in Sicilia all'epoca dello sbarco di Garibaldi a Marsala, e imperniato sulla figura del suo bisnonno paterno, Giulio di Lampedusa, astronomo.... Ci pensava continuamente, ma non si decideva mai a cominciare ». Il lettore antiromantico può dirsi ora quasi pago: fugata l'ipotesi piuttosto inquietante di un'opera *monstre*, prodottasi improvvisamente per partenogenesi sotto il sole immemorabile della Sicilia, egli si sente ormai abilitato a qualsiasi richiamo culturale, a qualsiasi agganciamento di tradizione. Le prove interne, del resto, intendiamo quelle offerte dalla stessa lettura del libro, valgono più di qualsiasi testimonianza: la concezione e lo stile del *Gattopardo* dimostrano ampiamente la presenza di una vivissima intelligenza critica, attraverso la quale e non al di fuori della quale si realizzano i valori narrativi.

Il libro è, nel suo nucleo essenziale, la biografia di un nobile siciliano, il principe Fabrizio Salina, ambientata negli anni che vanno dallo sbarco del Mille al compimento dell'unità italiana. Don Fabrizio ci è presentato in una luce insieme ironica e affettuosa, come un singolare impasto di intellettualismo astratto e di vitalità meridionale, di orgoglio e di pigrizia, di scrupoli morali e di sensualità: tendenze diverse e contrastanti ereditate rispettivamente dalla madre tedesca (« quella principessa Carolina la cui alterigia aveva congelato, trent'anni prima, la corte sciattona delle Due Sicilie ») e dal padre siciliano, e a causa delle quali « il povero principe Fabrizio viveva in perpetuo scontento pur sotto il cipiglio zeusiano, e stava a contemplare la rovina del proprio ceto e del proprio patrimonio senza avere nessuna attività ed ancora minor voglia di porvi riparo » (p. 21). Si comprende da tutto questo che la figura del principe non resta per l'A. un isolato motivo biografico, ma costituisce anche l'elemento catalizzatore per la rappresentazione dell'ambiente storico-sociale della Sicilia in quegli anni di rivolgimenti decisivi: l'agonia del regime borbonico, i fermenti rivoluzionari ben presto convogliati in senso monarchico-borghese, l'ascesa di una nuova classe dirigente avida e senza scrupoli, le evoluzioni degli elementi più spregiudicati e intelligenti delle vecchia nobiltà per inserirsi nel nuovo corso degli eventi; il tutto riguardato dall'occhio scettico e rassegnato del principe, consapevole dell'irreparabile e pur intimamente riluttante, non certo per un fanatico attaccamento ai vecchi istituti (da lui stesso giudicati decrepiti: si vedano le pagine bellissime sulle udienze del re Ferdinando II), ma per il crollo di quei valori aristocratici di civiltà, di gentilezza, di buon gusto, crudelmente spazzati via dai nuovi dominatori. Non stentiamo certo a riconoscere nella figura del personaggio qualche tratto della figura del narratore: anche a prescindere da certe consonanze fisiche o liricamente fisiologiche, quel modo di guardare e subire gli avvenimenti, così smagato, proprio del principe di Salina, si richiama analogicamente, attraverso allusioni e ammiccamenti, a un modo di guardare e subire avvenimenti più recenti, proprio del principe di Lampedusa. Legami espliciti col presente del resto non mancano, come là dove l'A. interviene di persona a commentare i risultati alterati del Plebiscito: « Don Fabrizio non poteva saperlo allora, ma una buona parte della neghittosità, dell'acquiescenza per le quali durante i decenni seguenti si doveva vituperare la gente del Mezzogiorno, ebbe la propria origine nello stupido annullamento della prima espressione di libertà che a questa si fosse mai presentata » (pp. 139-40). Carattere autobiografico, certo, e « attuale » della ricostruzione

storica: ma *a fortiori* ci si potrà richiamare per un'opera narrativa al principio della contemporaneità di qualsiasi storia. Si tratta, beninteso, di una visuale storica spostata (la rivoluzione vista da una sua vittima intelligente): ma all'interno di quella visuale, i giudizi e le osservazioni mantengono una loro coerenza, e l'intera prospettiva storica, anche se in certo modo capovolta, non può dirsi annullata. Entro questa cornice storica, e in intima corrispondenza con essa, s'inseriscono le vicende psicologiche e fisiologiche della vita del principe: la sua crescente tristezza, il venir meno della sua vitalità, il suo squallido inesorabile tramonto. È precisamente per questo contrappunto di biografia privata e di quadro storico, di psicologia di un personaggio e di costume di un'epoca, che il racconto si snoda con misurato vigore, e i particolari descrittivi si susseguono pieni di significato.

Avendo l'occhio alla materia del libro, il primo richiamo che vien dato di fare è naturalmente quello a Federico De Roberto coi suoi *Vicerè*. Ma, come già è stato osservato, questo accostamento non si regge più quando dall'astratta materia si passi allo spirito e allo stile delle due opere. Innanzitutto è diverso l'atteggiamento degli autori verso i rispettivi personaggi: nessuna simpatia autobiografica nel De Roberto, ma un rigoroso scrupolo documentario venato di pessimismo, per cui vengono particolarmente messe in evidenza le manie e le aberrazioni dei protagonisti, ultimi discendenti di una famiglia principesca trapiantata dalla Spagna in Sicilia, alle prese coi mutamenti di regime e di civiltà seguiti al 1860. E perciò, se a proposito dei *Vicerè* si ha talvolta l'impressione, come osserva il Russo, «che l'autore rappresenti la parte di un uomo della borghesia nuova, il quale faccia la vendetta allegra contro la vecchia civiltà feudale» (*I narratori*, Milano-Messina, 1951, p. 112), il discorso da fare per l'autore del *Gattopardo* è, come s'è visto, quasi l'opposto: l'autore è un discendente della vecchia nobiltà feudale che fa la vendetta non allegra, ma amara, contro la nuova classe di rapaci affaristi, e che riserva la sua *pictas* non certo a tutta la vecchia classe dei feudatari, con la sua irrimediabile ottusità, ma a un pensoso e inquieto rappresentante di essa, che nei nuovi rivolgimenti non riesce davvero a individuare i segni di un miglioramento, e che preferisce perciò ripiegare su una posizione di pessimismo cosmico, favorita dalla luce calcinante e luttuosa del sole siciliano. Ma anche per ciò che riguarda la tecnica narrativa, il divario tra il *Gattopardo* e i *Vicerè* è notevole: in quest'ultimo libro si ha infatti una narrazione continua, secondo il modulo classico del romanzo ottocentesco; nel *Gattopardo* si ha una narrazione a sbalzi, per cui i personaggi son colti in tempi diversi della loro esistenza, a intervalli di mesi o di anni, e la continuità dei fatti è garantita dal procedimento della rievocazione. Ma la differenza si rivela anche nei minuti moduli stilistici: all'esposizione documentaria, «obiettiva», del De Roberto, qui corrisponde invece un periodare allusivo, estroso, pieno di umori lessicali culti e talvolta barocchi, dove le espressioni fanno spesso quadro e giudizio, con deliziosi effetti lirico-ironici. Dopo queste precisazioni, il richiamo a certi esemplari della narrativa novecentesca fioriranno spontanei; per conto nostro non vorremmo aggiungere altri nomi a quelli già avanzati: Proust (per la tecnica rievocativa e particolarmente per alcuni episodi: il ballo, la morte del principe), Forster e in genere alcuni scrittori inglesi della prima metà del Novecento («al pari di lui poeti lirici e saggisti piuttosto che narratori 'di razza'»: Bassani), Brancati (per l'ironia e per il senso di angoscia e di tutto derivante dalla luce del sole siciliano), lo Jovine di *Signora Ava* (per quel misto di vagheggiamento e di ironizzamento del passato: Bocelli).

Abbiamo detto che la forza del libro del Tomasi deriva dalla felice fusione di elementi biografici (o autobiografici) e di elementi storici. Qui però dobbiamo precisare che quella fusione permane inalterata solo per i primi tre capitoli del romanzo: poi la narrazione incomincia ad accusare degli squilibri, e il primo segno è già nel capitolo quarto, pur bellissimo, incentrato intorno agli amori e agli spasimi sensuali di Tancredi e Angelica inseguentisi per le sale abbandonate del palazzo di Donnafugata. Qui la iniziale giustificazione storico-sociale dell'episodio (il fidanzamento dei due giovani,

rispettivamente nipote del principe Fabrizio e figlia di don Calogero Sedàra, sindaco liberale di Donnafugata, è un prodotto dei tempi, in cui la vecchia nobiltà esausta (a buon viso ad innesti di sangue e di finanze con la nuova borghesia ricca e rapace) diventa in certo modo un pretesto a sapientissime divagazioni descrittive, di una eleganza e di una grazia musicale incomparabili, in cui vibrano note di una sensualità e di una malinconia tutt'altro che storicamente distaccate. Col capitolo quinto, in cui si parla del viaggio di padre Pirrone, cappellano di casa Salina, al suo paese natale, siamo decisamente fuori dalla linea d'interesse del racconto, e a buon dritto si potrà invocare contro di esso il canone aristotelico dell'unità d'azione: padre Pirrone aveva una sua ragion d'essere poetica nell'ambiente di casa Salina, nei suoi attriti di psicologia e di idee col principe Fabrizio. Fuori di quell'ambiente, nel villaggio di S. Cono, è un povero ecclesiastico alle prese con beghe e spine familiari: un uomo di cuore e di giudizio, ma altra cosa dal rappresentante allarmato e pensoso dei diritti secolari di Nostra Madre Chiesa (« Brutti tempi, Eccellenza »). Per i capitoli sesto e settimo, riguardanti rispettivamente il ballo e la morte del principe, il discorso si fa certamente più complesso. Non si tratta più, infatti, di pretesti descrittivi, né di infrazioni all'unità d'azione; con quei due capitoli si compie la parabola discendente del principe: prima ritratto al ballo in casa Ponteleone, malinconico escluso dai festini della giovinezza e insofferente di banali conversazioni coi suoi coetanei; poi (un poi che nel romanzo vale ventun anni, dal 1862 al 1883) rappresentato nella sua squallida agonia in una camera d'albergo a Palermo. Nel primo di questi due capitoli, l'elemento storico gioca ancora un ruolo importante: il senso di morte che turba l'animo di don Fabrizio si riflette nello stesso senso di disfacimento dell'ambiente, nelle facce vizze e patite che si aggirano per le sale (eccetto la fiorente Angelica, emersa dalle tenebre rusticane di Donnafugata). Il nesso tra l'individuale e lo storico è anzi esplicitamente dichiarato nelle reazioni del principe agli avidi apprezzamenti di don Calogero: « Don Fabrizio, ad un tratto, senti che lo odiava; era all'affermarsi di lui, di cento altri suoi simili, ai loro oscuri intrighi, alla loro tenace avarizia e avidità che era dovuto il senso di morte che adesso, chiaramente, incupiva questi palazzi; si doveva a lui ecc. » (p. 264). Tuttavia, già in questo capitolo incomincia a delinearsi quella scissione tra biografia e storia, per cui nella narrazione si affermerà sempre più, e finirà col sommergere il resto, l'elemento psicologico e intimistico. Il principe Fabrizio, in altri termini, diventa sempre più un'espressione lirica dell'uomo che invecchia e muore, cessando a poco a poco di essere *quell'uomo* che invecchia e muore. Ed allora quelle nervose aperture gnomiche che punteggiavano la narrazione precedente, espressioni autobiografiche di una malinconica sapienza di vita, ma ben contenute dall'oggettività della rappresentazione storica che ne usciva in ultima istanza lievitata e poeticamente interpretata; a poco a poco s'affermano come elementi travalicatori, scopertamente, non più discretamente, autobiografici. De Roberto cede completamente il passo a Proust. È stato detto in proposito che in fondo il carattere di tutto il libro « non è di romanzo storico, sì di confessione autobiografica trasposta in forme storiche »; che anzi « il motivo ispiratore del libro non è la decadenza di una famiglia o di una casta sociale per l'affermarsi di nuovi ceti e di nuovi miti, ma il fatale decadere degli uomini e delle cose di contro alla indifferente eternità della natura » (Arnaldo Bocelli, sul *Mondo* del 6 gennaio 1959). Ora, questo motivo « stoico e cristiano » del *vanitas vanitatum* è certo il punto d'approdo ideologico del romanzo: e a ben aguzzare la vista, armati del senno del poi, non sarebbe magari difficile rintracciarne le premesse negli stessi primi capitoli. Ma voler risolvere pacificamente in quel motivo il senso dell'intera narrazione, identificando senza residui storia e autobiografia, ci sembra un modo un po' facile, anche se elegante, di eludere quel nodo di sottili contraddizioni insieme ideologiche e stilistiche che si annidano nel fondo del romanzo. E innanzitutto, dal punto di vista ideologico, la motivazione del pessimismo con cui il protagonista giudica i fatti della realtà, oscilla tra le ragioni storiche (e anche geografiche; si veda il discorso del principe all'emissario del governo piemontese:

« Questa violenza del paesaggio, questa crudeltà del clima, questa tensione continua di ogni aspetto, ecc. » p. 212) e le ragioni eterne, appunto stoico-cristiane, del *vanitas vanitatum*. Ed è una contraddizione, si badi, non oggettivata nel personaggio, ma insita nell'atteggiamento stesso, oscillante, del narratore. Che poi quella radicale posizione d'arrivo sia lo sbocco naturale della mancanza di prospettive storiche positive, implicita nella prima parte (per il Tomasi, tra l'ottusità dei feudatari e la rapacità dei borghesi non c'è via di uscita: don Fabrizio si salva solo sul piano di una *pietas* tutta psicologica), questo è un altro discorso. Resta il fatto che nel primo caso il pessimismo era ancora storicamente ragionato. Per quel che riguarda poi il piano stilistico, data quella contraddizione ideologica, si avrà da un lato il romanzo storico (sia pur con tutte le concessioni possibili alla soggettività del punto di vista) e dall'altro il romanzo psicologico, a cui la storia non potrà semmai offrire che un puro materiale fenomenico. Ora a noi non pare che l'una delle due formule possa interamente adattarsi alla narrazione del Tomasi: perché non riusciamo a considerare come puramente fenomenico l'elemento storico presente nei primi capitoli, così densi di osservazioni e di giudizi succosi sulla realtà storico-sociale della Sicilia intorno al 1860, osservazioni e giudizi felicemente disciolti in concreta rappresentazione. Né d'altra parte l'ultimo capitolo, una sorta di « trent'anni dopo » rispetto alla morte del principe, in cui ci vengono presentate le signorine Salina alle prese colle loro manie bigotte di vecchie zitelle, potrebbe trovare giustificazione entro una linea interpretativa esclusivamente biografica e psicologica del romanzo. Quel capitolo, è vero, rappresenta un sensibile regresso poetico rispetto a tutto il resto, per il decadere dei personaggi al livello di macchiette (eccetto Concetta, ma le pagine che la riguardano, con le rivelazioni retrospettive sui sentimenti di Tancredi per lei, risultano in ultima analisi stanche e superflue); ma ci riporta pur sempre su un piano di romanzo storico, e forse la sua giustificazione è da cercarsi proprio nel fatto che la fine del principe era risultata troppo psicologica, e quindi poco rappresentativa della fine di un casato. Ma anche se così fosse, ripetiamo, la riparazione non è stata molto felice.¹

Se ci siamo tanto indugiati su quelle che a noi paiono deviazioni rispetto all'idea iniziale del romanzo, ciò è dovuto principalmente al fatto che le parti per così dire manchevoli, lo sono in rapporto a quell'idea iniziale più che in se stesse. Abbiamo già detto della musicale squisitezza delle pagine sugli amori di Tancredi e Angelica. Ma anche le pagine sulla visita di padre Pirrone a S. Cono, con la descrizione del villaggio e delle sue beghe, sono artisticamente notevoli, per quella fusione saporosa di umanità e di arguzia. Infine, coi capitoli sul ballo e sulla morte del principe, siamo a un livello superiore di narrazione: quel motivo della morte che si annuncia come una lenta fuga di vitalità dal petto del principe (un rumore costante che egli ritrova nei suoi silenzi, simile al ronzio degli orecchi o al battito delle pendole), e che poi si manifesta come fragore di fiume che erompe e infine di oceano tempestoso e spumante, è un motivo musicale di grande suggestione. Siamo sul piano del puro romanzo psicologico, certo, ma il nostro interesse di lettori è totalmente assorbito da quelle pagine, né le riserve sulla formula costituiscono a un certo punto pregiudizio.

LUIGI BLASUCCI

¹ Alla materia storica del *Gattopardo* si riallaccia del resto il racconto *I gattini ciechi* (pubblicato sull'*Espresso* del 14 dicembre 1958), dov'è rappresentato nella sua fase culminante il processo di smantellamento delle proprietà nobiliari compiuto dai nipoti ideali di don Calogero nei riguardi dei nipoti ideali (e non solo ideali: c'è anche un Fabrizietto Salina) di don Fabrizio. Il racconto rivela qua e là la zampa del gattopardo, ma è un fatto che senza l'elemento lirico-autobiografico, costituito nel romanzo dalla presenza di don Fabrizio, la materia storico-sociale del Tomasi tende ad atteggiarsi nelle forme di una rappresentazione macchiettistica (e sia pure molto gustosa).

LIBRI RICEVUTI

GAETANO ARPE, *Storia dell'«Avanti!»* (1896-1940), Milano-Roma, Edizioni Avanti!, voll. 2, pp. 221, 233.

ANTONIO BANFI, *Scuola e società*, Roma, Editori Riuniti, Nuova Biblioteca di cultura, 1958, pp. 287.

RAFFAELLO BERTOLI, *La teoria universale*, Faenza, Fratelli Lega Editori, 1958, pp. 156.

ROMANO BILENCCHI, *Racconti*, Firenze, Vallecchi, 1958, pp. 398. — L'editore Vallecchi raccoglie in un volume complessivo tutti i *Racconti* di Bilencchi pubblicati già isolatamente o in volumi diversi: una nota dello stesso autore fornisce in una rapida sintesi i dati necessari a ricostruire la storia di questo libro: particolarmente interessanti le vicende del *Capofabbrica*, apparso nel 1935 con correzioni al finale imposte dal clima politico di quegli anni, in modo che il soggetto non apparisse, come lo stesso Bilencchi dichiara, troppo apertamente «sovversivo». Ma, al di là delle vicende, parliamo del narratore, se, come crediamo, il compito di questa raccolta è quello d'invitare a un bilancio (in questo caso una semplice proposta) dopo tante dichiarazioni personali succedutesi in questi ultimi anni. È un fatto che la critica su Bilencchi ha avuto un tono assai spesso passionale, e il « caso » è stato deviato dal binario della normale amministrazione critica per convogliarlo su quello ambiguo e pericoloso del mito. Pancrazi, a proposito di *Anna e Bruno*, fece i nomi di Tozzi e di Moravia. Moravia è certo un autore che, rispetto all'opera di Bilencchi presa in blocco, può apparire quanto di più lontano e perfino di antitetico per caratteri di poetica e di cultura (a parte il fatto che *Anna e Bruno* sia il racconto più moraviano di Bilencchi); ma non diremmo che il nome di Tozzi sia del tutto inutile soprattutto a precisare l'ambito di questo racconto. D'altronde non si devono dimenticare le origini prime di Bilencchi, quella *Vita di Pisto*, del 1931, che, insieme colla *Cronaca dell'Italia meschina*, del '33, è destinata ormai ad appartenere alla preistoria dello scrittore, anche se non c'è preistoria che in qualche modo non prenda ed urga sulla storia di poi. Colla *Vita di Pisto* Bilencchi nasceva come scrittore « popolare », fuori cioè dal commercio vivo delle idee letterarie, assicurato sì dai pericoli di quella letteratura formale e « pura » che allora teneva il campo, ma anche

incapace di opporre ad essa una concreta e costruttiva polemica. E Bilencchi del resto non ha mai contraddetto le proprie origini, anche se la sua professione di scrittore si è andata arricchendo di una moralità nuova, di una meditazione dolente rivolta al documento umano oppure liberata nella rievocazione lirica: la ricerca dell'infanzia e della prima formazione sentimentale. Ma questi temi, o poli di scrittura, sono appunto gli stessi nei quali s'iscrisse già l'esperienza di Tozzi (anche la geografia conta qualcosa: Bilencchi è nato a Colle Val d'Elsa) appunto secondo i limiti estremi di un arco d'ispirazione che muoveva dal proposito di una narrazione totale e spassionata per giungere a quello assai più positivo dell'autobiografia trasfigurata: per intenderci, *Tre croci* e *Con gli occhi chiusi*. Si veda ora in Bilencchi un racconto tipico come *La fabbrica*: nel giro di poche pagine si bruciano vicende che sarebbero altrimenti bastate a un lungo romanzo. Siamo veramente di fronte a una furia di narrazione che giunge fino all'abbreviazione di ogni elemento di discorso, all'abolizione perfino di ogni materia umana, purché restino le strutture generali. È un esempio da non sottovalutare in un periodo in cui ogni effimero oggetto costituiva un pretesto infinito per prosatori d'arte. E del resto, infine, bisogna ammettere che l'impianto di quel racconto, poiché solo l'impianto resta, ripete una tematica naturalistica, sul ritmo di una progressione fatale, che ci rinvia ancora una volta a Tozzi come al caso più indicativo. Di contro a questa ostinata volontà di narrazione oggettiva e violenta, il vero Bilencchi sta per noi all'opposto punto d'arrivo, in racconti come *Dino*, *Anna e Bruno*, *La siccità*, *La miseria*. Bilencchi, sentimentalmente, non appartiene certo alla storia del realismo, o del neorealismo: i suoi momenti più veri sono quelli in cui il mondo dell'uomo è ritrovato, nella sua origine emotiva, in quello del ragazzo. Il suo è pertanto un mondo lirico, talora d'intonazione perfino crepuscolare, e giustamente l'autore ha ripetuto, in questa edizione complessiva dei *Racconti*, la dedica a Mario Luzi che apparve già altrove. Nella sua disposizione migliore, Bilencchi è uno scrittore cristallino: ce lo testimonia anche il suo stile, talvolta anche troppo nitido e grammaticale; è uno scrittore nel quale la parola non fa spicco e lo stile appunto consiste nella chiarezza della costruzione: un narratore, per azzardare una metafora, silenzioso, tutto inten-

to a un'auscultazione interiore e per niente partecipe del senso della società: anche nel *Capofabbrica* il motivo tozziano e naturalistico dell'isolamento dell'individuo di fronte all'avversione e alla disonestà del mondo, finisce per essere, in se stesso, prevalente. Bilenchi ha certo una sua profonda verità umana; ma una verità che va riconosciuta entro i suoi limiti storici e non enucleata da questi e trasfigurata in mito. (LUIGI BALDACCI).

GIULIANO BIMBI, *Il canneto reciso*, Sarzana, Càrpena, 1956, pp. 121. — Il Bimbi canta il paesaggio della sua Versilia, l'amore e la giovinezza illusa su cui « subito calò l'inverno della guerra », gli affetti familiari (di questo gruppo ci è piaciuta in specie *La figlia*), e quindi i paesaggi germanici che fanno da sfondo alla sua via crucis di prigioniero. In qualche altro componimento si solleva un'accorata protesta contro l'ingiustizia sociale, l'ipocrisia borghese (*La stanza vuota*, *Prima di morire*, *I poveri del mare* ecc.). Per la verità parlare di canto è piuttosto improprio; si tratta di un'elegia che si traduce in modi sempre misurati e talvolta forse anche troppo guardinghi. Noi il meglio lo cercheremo tra i componimenti del secondo e terzo gruppo; in ogni modo, se son pochi quelli che si suggellano alla memoria per forza di commozione e intensità espressiva, c'è da dire, a merito del nostro autore, che mai gli fa difetto un senso di sicura dignità letteraria. L'esperienza poetica qui documentata abbraccia l'arco di un ventennio ('36-'57), ma nonostante certi evidenti risentimenti, soprattutto da Ungaretti, in complesso si svolge appartata dal contemporaneo ermetismo e postermetismo. (PIERO DE TOMMASO).

ARNALDO BOCELLI, *Giaime Pintor e la letteratura della Resistenza*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1958, pp. 53. — È un lucido saggio in rievocazione di Giaime Pintor a quattordici anni e più dalla morte. Vi si sottolinea l'accrescimento che la prospettiva storica, ormai delineatasi, vale a conferire alla figura del Pintor, più che mai presente, oggi, alla coscienza di quanti lo conobbero di persona, o solamente attraverso gli scritti. Soprattutto Bocelli invita a « rimeditare in noi stessi i motivi profondi di questa presenza, la perenne attualità del suo insegnamento ». Interessante è poi la differenza che il Bocelli traccia, in via preliminare, tra *letteratura della Resistenza* e *letteratura sulla Resistenza*. Ma in fondo conviene anche lui che una *letteratura della Resistenza* (come quella, poniamo, che sorse in Francia o altrove) noi non l'abbiamo avuta, perché, se mai, da noi essa ha avuto un carattere storico, critico, filosofico, morale, e non propriamente creativo. In quest'ultimo senso l'Italia assistette, in sede letteraria, a una sorta di *satijagraha* o resistenza passiva, quale la praticarono, sul terreno politico, gli indiani contro i dominatori inglesi; ma dobbiamo stare attenti a distinguere da tale atteggiamento, cui pure va reso il suo merito, l'agnosticismo calcolato e il tatticismo nel quale durante il ven-

tennio primeggiarono certe canizie cui ben calzavano inorate feluche. (PIERO DE TOMMASO).

M. C. BRADBROOK, *Sir Thomas Malory, « Writers and Their Work »*, No. 95, London, Longmans & British Council, 1958, pp. 126. — Al pari di molti dei volumetti di questa fortunata serie, anche lo studio della Bradbrook risulta in una brillante e svelta, ma non per ciò superficiale, introduzione all'autore trattato. In questo caso, Sir Thomas Malory, che, se condusse un'esistenza non propriamente esemplare (nato ai primi del Quattrocento e morto nel 1471 trascorse buona parte di questi anni vuoi nel compiere gesta criminose vuoi nel pagarne il fio nelle patrie galere), seppe tuttavia trasfigurarne l'immagine in quella *Morte D'Arthur* (pubbl. 1485) che resta tra le opere maggiori, e più affascinanti, della letteratura inglese, e che certo vi campeggia come il frutto più ricco del Quattrocento. Pur nella brevità del suo scritto, la Bradbrook riesce a collocare nella giusta luce le caratteristiche di tale epica in prosa, che, mentre è un rifacimento delle leggende arturiane, ben riflette l'esperienza personale dell'autore, il suo gusto dell'avventura e dell'azione, la sua nostalgia per un mondo cavalleresco ormai scomparso, il suo ritenuto ma profondo senso del tragico. (AGOSTINO LOMBARDO).

ITALO CALVINO, *I racconti*, Torino, Einaudi, 1958, pp. 572.

GIANFRANCO CHIODAROLI, *Pagine raccolte*, Milano, Arti Grafiche Magnani, 1958, pp. xxi-236. — Si tratta d'un giovane che ha concluso in troppo rapido giro la sua vita e la sua carriera di studioso, nato il 18 gennaio 1930, caduto in montagna il 10 agosto 1957. Ci sono diverse prefazioni dei maestri e amici del giovane studioso: il Fubini scrive: « Mi ha colpito frammezzo alle inevitabili nozioni di comune possesso un accento critico originale, in ispecie nelle pagine sulla metrica leopardiana e la metrica metastasiana, un segno di quella esperienza dell'arte, anzi delle arti, che lo induceva a rivolgere l'attenzione agli aspetti più propriamente formali, pur con un senso sempre vivo dell'opera d'arte nella sua interezza.... Chi lo conobbe, e chi leggerà attentamente queste pagine, si accorgerà che le diverse prove di Gianfranco hanno una loro intima necessità, e son fra loro collegate giovanandosi il critico della poesia, della musica, delle arti figurative, del cinematografo, in ogni suo lavoro ben determinato ». Scrive di lui Maria Luisa Gengaro: « Fummo accanto sui medesimi banchi alle ultime lezioni tenute da G. A. Borgese che, di ritorno dall'America, aveva ripreso la cattedra di estetica abbandonata da oltre quattro lustri. Fu proprio Lui, divenuto assistente volontario appunto di G. A. Borgese, ad annottarne l'ultima lezione di estetica del 2 dicembre 1952, che all'improvvisa e immediata successiva scomparsa di G. A. Borgese venne definita da Chiodaroli « testamento spirituale ».... La sua fisionomia era improntata sempre ad

espressione di cosciente, controllata fiducia, anche quando le vicende della vita avrebbero giustificato almeno un momentaneo pessimistico dubbio; nulla, peraltro, di prepotente e di sprezzante né verso se stesso né verso gli altri: un invidiabile equilibrio anche nelle dichiarazioni di avvertita negatività». Un suo compagno di corso, Gennaro Barbarisi, scrive a sua volta: «Tanta parte ebbero nella sua vita la montagna, che per lui era diventata un mondo di serenità assoluta, ed il culto dell'arte, in tutte le sue forme, ché egli, mosso da un vivo interesse per l'estetica, amava ritrovare l'unico concetto del bello nella lettura di un poeta, come nello studio dei musicisti prediletti, o nella visione d'un film o nella riscoperta d'un'antica chiesetta abbandonata». Il raccoglitore di queste pagine è proprio il Barbarisi, che lo iniziò alle ascensioni delle montagne. «Non era mai salito prima di allora su un'alta vetta, e lo spettacolo che gli si offrì dalla cima del Bernina lo commosse tanto che mi abbracciò senza poter esprimere a parole la sua gioia: era stata per lui una rivelazione, al cui fascino non avrebbe mai più potuto resistere». Noi richiederemo l'attenzione del lettore su due saggi che a noi sono apparsi notevoli, su Giovanni Pascoli traduttore e poeta. Gli scritti sul Pascoli costituiscono una piccola monografia sul poeta romagnolo. Notevole anche il saggio sul *Tono neoclassico dell'Iliade* di V. Monti, e le pagine tratte dalla sua monografia rimasta incompiuta sul Della Casa, la quale verrà pubblicata intera nella collana dei minori dell'editore Marzorati.

ERMANNO CIRCEO, *Emilio Praga romantico-decadente*, Roma, Signorelli, 1958, pp. 102. — Concreto inquadramento storico-letterario della Scapigliatura nei suoi limiti e nei suoi valori, attraverso le figure più rappresentative, con particolare riguardo a Emilio Praga. Segue un'appendice comprendente un saggio su Clemente Rebora e sul Foscolo dei *Sepolcri* e delle *Grazie*.

MAURO CURRADI, *Gli ermellini*, Roma, Ruiz & Carucci, 1954, pp. 186; *Id.*, *Città dentro le mura*, Roma, Carucci, 1957, pp. 186. — Nel romanzo, *Gli ermellini*, l'autore ci offre una specie di «spaccato» dell'ozioso e corrotto vivere della *hauts*, e intende ispirarsi a un senso di protesta sociale, come è evidente sin dall'aneddoto trascritto in capo alla narrazione. Senonché tale protesta rimane poco più che velleitaria, e l'indignatio non ci pare che riesca a tradursi in vero empito fantastico. Prova ne è che, alla fine, questi personaggi non lasciano una scia né di ripulsione, né magari di compassione mista a disgusto. Si resta insomma indifferenti come per aver assistito a qualcosa di perfettamente anodino. Con che, però, non si nega al Curradi buone possibilità narrative, e, già abbastanza sicuro, il possesso del mestiere. Nel romanzo, in altre parole, l'arte sua è ancora in crescita, mentre già a buon punto ci è sembrata nei racconti di *Città dentro le mura*. Di essi quello che dà il titolo alla raccolta è notevole per la capa-

cità d'analisi fattasi più scaltrita, anche se c'è da dire che la pagina si presenta sovente un po' troppo affollata. A quest'ultima impressione contribuisce l'espedito di far muovere la protagonista su due piani narrativi di continuo intersecantisi: l'uno attuale, diremo così, e l'altro consistente nel flusso dei ricordi; con il risultato di ingenerare un certo fastidio in chi legge. Ma dove, a nostra veduta, Curradi dà il meglio di sé, è negli *Interni borghesi* che occupano la seconda metà del volume. Per altro ci piace pensare, in via d'ipotesi, che egli possa servirsene come di un abbozzo o «studio», caso mai voglia provarsi, in appresso, a un più vasto affresco, accentrato attorno al perplesso riflettere dell'adolescente Pietro e al suo avventuroso farsi uomo, e con a protagonista di fondo il mondo borghese della provincia lombardo-veneta alla vigilia del suo ineluttabile tracollo. (PIERO DE TOMMASO).

GIUSEPPE DESSI, *Il disertore*, estratto da «Botteghe Oscure», n. XXII, Roma, 1958, pp. 397-453. — E uno dei più felici racconti dello scrittore sardopisano, che lo conferma sempre in quel posto di alta considerazione in cui egli è tenuto dalla critica militante.

GIACOMO DEVOTO, *Scritti minori*, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 520. — Il volume comprende una silloge di scritti, scelti dallo stesso autore, dal 1924 al 1956, preceduta da una prefazione dell'autore, *Per una critica di me stesso*.

Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica di Giacomo Leopardi, con una antologia di testimonianze sul romanticismo e un saggio introduttivo di F. Flora; a cura di E. Mazzali, Bologna, Cappelli, 1957, pp. LXVI-599. — In questi ultimi anni si è risvegliato e si è imposto un notevole interesse per il romanticismo: ha incominciato, sul finire della guerra, E. Bellorini a pubblicare due volumi di «Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)» per la laterziana raccolta degli «Scrittori d'Italia»; poco più tardi, V. Branca ha integralmente ripubblicato il «Conciliatore» per il Le Monnier, contribuendo a far rientrare nel circolo della nostra cultura viva le pagine di quel periodico che tanta influenza esercitò sui primi dell'Ottocento. Adesso è la volta del Flora, il quale ci presenta il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* di Giacomo Leopardi con una antologia di testimonianze sul romanticismo. Il volume è preceduto da un interessante saggio introduttivo dello stesso Flora (in cui dopo avere esaminato le ragioni dei classicisti e dei romantici conclude che il «nuovo concetto dell'arte come verità è uno dei frutti più cospicui che si colgano dall'età romantica e dalla sua doviziosa eredità»), ed è stato curato da Ettore Mazzali, il quale ha riscontrato con minuziosa cura tutti i passi nelle stampe originali, apponendo anche note molto utili e concludendo con tre indici, degli autori, delle persone e degli argomenti che si dimostreranno veramente indispensabili in un'opera che,

come questa, dovrà diventare di larga consultazione. Il Bellorini ci aveva dato le polemiche e le discussioni sul romanticismo, ma si era preoccupato soltanto di disporle in ordine cronologico, mentre il Mazzali ha, molto opportunamente, raccolto quelle polemiche attorno ad alcuni argomenti che danno subito un'idea esatta della loro importanza: « Incerte definizioni »; « I romantici contro i classicisti »; « Il Romanticismo in Italia »; « Il Romanticismo e la società »; « Il teatro secondo i romantici »; « I classicisti contro i romantici »; « Tra Classicismo e Romanticismo », ecc. Come si vede, ogni aspetto della famosa *querelle* è affrontato, e, senza dubbio, questo è un libro che servirà a diffondere la conoscenza del romanticismo, che è stato la prima Rivoluzione della nostra vita moderna. (FRANCO CATALANO).

EULERO, *Lettere a una principessa tedesca* (1768-72), Torino, Boringhieri, Collana di classici della scienza, II, 1958, pp. 960. — Altra splendida edizione del valentissimo editore torinese; si veda in questo stesso fascicolo la recensione al primo volume di questa collana, i *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze*, di Galilei, nella miscellanea di Franz Brunetti, *Studi galileiani*.

GIUSEPPE FATINI, *Bibliografia della critica ariostea* (1510-1956), Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 725. — Questa monumentale bibliografia del Fatini si affianca, nel campo bibliografico, per importanza, alla *Vita* dell'Ariosto scritta dal Catalano. L'autore (il quale ha fornito agli studiosi l'edizione delle *Rime* dell'Ariosto) nella prefazione esamina le opere bibliografiche intorno all'Ariosto le quali hanno preceduto questa sua fatica, soffermandosi soprattutto sulla bibliografia fondamentale, quella del Ferrazzi, compilata con poca esattezza e con un caotico mescolamento di soggetti e in genere con criteri così lontani dalla rigorosità scientifica che difficilmente oggi se ne può trarre qualche giovamento. A noi stessi la bibliografia del Ferrazzi è sembrata ricca di riferimenti eruditi poiché registra anche la letteratura iconografica radunata dalle principali famiglie ferraresi (Canonici, Costabili, Campana, Barbi-Cinti, Saratelli ecc.), i componimenti poetici e drammatici di gusto romantico, le iscrizioni reggiane e del Mauriziano e degli altri luoghi ariostei, le fonti del *Furioso* e i paralleli critici (che non sono sempre disutili, specialmente quando portano la firma di Francesco De Sanctis), le illustrazioni, le sentenze racchiuse nel poema, i proverbi, le descrizioni, le similitudini, i soggetti ispirati dal capolavoro e le traduzioni, le opere minori e le onoranze ecc. Ma tale impalcatura estremamente erudita porta con sé molti difetti, il principale dei quali è un inutile ingombro di riferimenti minuti e spesso curiosi o assurdi (ricordiamo, ad esempio, le varietà di curiosità letterarie pubblicate da un certo Anselmi ferrarese nel 1875 e attribuenti un puntiglio all'espressione, al gusto, alle situazioni poetiche, al movimento drammatico, alla

morale che è la più bassa fra tutte quelle di altri scrittori comparativamente classificati!), attinenti più all'aneddotica e alla varietà che alla critica e porta uno schema classificatorio rigido che non ha più ragione di essere dopo che i documenti e gli studi nuovi ci consentono di modellare un più largo arco al sorriso umano e ai sentimenti umani di Ludovico Ariosto. Sostanzialmente l'opera del Ferrazzi ci appare superata e insufficiente del tutto al nuovo ritmo di studi e alla loro nuova qualità sia per motivi di metodo bibliografico sia per motivi cronologici e fino ad oggi doveva essere integrata dai contributi forniti dall'Avanzi, da Fatini, Fucilla ecc. I nuovi studi del secolo XX hanno preparato con i contributi di Salza, di Fatini e di altri appassionati operai della ricerca il materiale con cui Catalano ha scolpito la vita dell'Ariosto seguendo in tutti i luoghi della sua esistenza; ed hanno anche preparato lo straordinario lavoro filologico di Santorre Debenedetti, le sintesi estetiche del Croce e Momigliano e quelle critico-metodologiche del Binni. Ma il panorama sarebbe riuscito, secondo il Fatini, senza dubbio più ampio e più aderente alla realtà se i più recenti studiosi avessero potuto prendere in esame tutta la copiosa bibliografia ariostea. Il Fatini scrivendo ciò guarda con gli occhi del bibliografo appassionato e diligente il quale ha onestamente letto tutto ciò che cita (diversamente da altri i quali ammanniscono bibliografie « di moda » e di convenienza) e che delle citazioni che non ha potuto direttamente riscontrare addita fra parentesi la fonte o l'eventuale cenno. C'è nel suo lavoro l'amore per gli studi seri e dignitosi i quali ci fanno ricordare l'impegno con cui i migliori studiosi del metodo storico si disponevano a compiere anche modeste ricerche. Egli elenca fino al 1956 oltre tremilaseicento scritti, volumi, opuscoli, commemorazioni, articoli sparsi, atti e memorie accademiche disposti in ordine cronologico, rendendo conto dei principali di essi col riportare i giudizi dei vari critici ad essi relativi; tali giudizi sono assai preziosi per il secolo XVI e sono conosciuti poiché le storie della critica ariostea (ad eccezione di quella del Binni) poco vi si soffermano. Il Fatini corregge sviste bibliografiche del Prezzolini e di altri studiosi ma nel vastissimo materiale che egli accoglie accade che si noti, come è naturale, qualche omissione, specialmente per la parte relativa ai contributi stranieri i quali non sempre giungono nelle biblioteche italiane. Così non troviamo ricordati gli studi di Cook, di Madeleine (sulla bella Ginevra), di Galimberti (sullo Spenser), di Ludwig (su Lope de Vega e Ariosto), di Kissner (che dà ampia notizia del libro di Gardner), del Vianey, del Kuhler, di Bruce, di Vacanay, di Dubled, di Gilbert, di Morrison ecc. Qualche svista salta agli occhi: nel leggere errati, ad esempio, i nomi di Lo Gatto e di Cantimori, ma sono rilievi di scarsa importanza se si considera il carattere riccamente strumentale dell'opera e l'aiuto che gli studiosi potranno trarne. (ANTONIO PIROMALLI).

CARLO FILOSA, *I due poeti « principi » della scuola romana*, saggio biografico e critico su G. B. e G. Maccheri, Venezia, Libreria Emiliana Editrice, 1958, pp. 278.

EZIO FRANCESCHINI, *Concetto Marchesi*, estratto dall'« Annuario » dell'Università di Padova per l'anno accademico 1957-58, Padova, 1958, pp. 66. — È un'ottima commemorazione di Concetto Marchesi: E. Franceschini è stato suo affezionatissimo scolaro; di questo scolaro il M. parlava con vivo affetto anche al direttore di questa rivista. Il F. difatti può scrivere, e a ragione, queste parole: « Parlo d'un uomo che per trent'anni mi amò come figlio, che per trent'anni amai come padre: a cui ebbi la gioia di essere accanto in ore nelle quali ogni schermo cade, e le anime appaiono nude in un dono di amicizia, che è ben più grande di quello della vita ». Ci sono poi dei dati molto interessanti sulla carriera contrastata di Concetto Marchesi: un particolare per lo più ignoto è quello che il Marchesi discusse una tesi sul pensiero politico e giuridico di Cornelio Tacito, il 25 giugno 1923, e ottenne il massimo dei voti e la lode. Questa laurea giuridica fu accarezzata nella fantasia dal Marchesi per sottrarsi alle difficoltà che egli avrebbe avuto, e da lui prevedute, col regime fascista. Il Franceschini corregge con molta esattezza alcune affermazioni fatte in Senato da un uomo politico, e chiarisce che il giuramento fu richiesto dal regime fascista il 28 novembre 1931, quando il Marchesi era a Padova da otto anni; ed egli si sottopose, benché controvoglia, all'imposizione, per esplicito invito del Partito comunista clandestino, al quale apparteneva: si veda la testimonianza di Cesare Musatti nell'*Avanti!* del 21 febbraio 1957. È interessantissimo quello che il Franceschini scrive e documenta del primo tentativo di passare la frontiera, al confine svizzero, che il Marchesi ha descritto nel suo *Intermezzo svizzero* (nel volume *Divagazioni*, Venezia, 1951). Chi vuole capire bene il Marchesi, deve leggere questa commemorazione del Franceschini, insieme col ritratto critico di Gaspare Campagna, dedicato al Marchesi nel numero di novembre (1958) di « Belfagor ».

G. GETTO, F. PORTINARI, *Dal Carducci ai contemporanei*, antologia della lirica moderna, Bologna, Zanichelli, 1958, pp. 263. — A cura degli stessi autori, *La prosa dal Carducci ai contemporanei*, Torino, Petrini, 1958, pp. 611.

J. WOLFGANG GOETHE, *Teoria della natura*, a cura di Mazzino Montinari, Torino, Boringhieri, Enciclopedia di autori classici, diretta da Giorgio Colli, n. 6, 1958, pp. 307. — Un'altra moderna e accurata collana dell'editore torinese; oltre ai volumi segnalati nei « libri ricevuti » del fascicolo di novembre di « Belfagor » (1958), sono uscite finora le seguenti opere: BLAISE PASCAL, *Trattato sull'equilibrio dei liquidi*; NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Legazione al duca Valentino*; FERDINANDO GALIANI, *Dialoghi sul commercio dei grani*; GABRIEL NAUDÉ, *Considerazioni politiche sui colpi*

di stato; JACOB BURCKHARDT, *Sullo studio della Storia*; FRANCESCO REDI, *Consulti medici*; VAUVE-NARGUES, *Corrispondenza*.

Illuministi italiani, tomo III, *Riformatori lombardi, piemontesi e toscani*, a cura di FRANCO VENTURI, Milano-Napoli, Ricciardi 1958, pp. XXIII-1149.

JUAN RAMON JIMENEZ, *Platero e io*, Elegia andalusia, Introduzione, traduzione e note di SILVIO PELLEGRINI, Siena, Maia, 1958, seconda ediz. riveduta, pp. 171.

Libro bianco sulle illegalità del governo Fanfani, a cura del P. C. I., Roma, 1958, pp. 155.

Lirici del Cinquecento, a cura di DANIELE PONCHIROLI, Torino, UTET, 1958, pp. 629. — Dopo il libro di Luigi Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, e l'antologia pubblicata dallo stesso Baldacci presso Salani, viene questo bel volume curato da Daniele Ponchiroli, che in un certo senso assorbe le esperienze critiche degli ultimi trent'anni. Vi sono compresi, sempre accompagnati da note bibliografiche, sonetti di Pietro Bembo, di Trifon Gabriele, Bernardo Cappello, Antonio Brocardo, Domenico Veniero, Gabriel Fiamma, Giorgio Gradenigo, Jacopo Zane, Celio Magno, Orsatto Giustinian, Baldasar Castiglione, Matteo Bandello, Lelio Capilupi, Claudio Tolomei, Luigi Alamanni, Giovanni Guidicioni, Francesco Coppetta Becuti, Benedetto Varchi, Ludovico Martelli, Giovan Battista Strozzi, Francesco Maria Molza, Bernardo Tasso, Annibal Caro, Michelangelo Buonarroti, Giovanni Della Casa, Vittoria Colonna, Tullia d'Aragona, Laura Battiferri Ammannati, Veronica Gambara, Barbara Torelli, Gaspara Stampa, Veronica Franco, Isabella Morra, Laura Terracina, Isabella Andreini, Francesca Turrini, Angelo di Costanzo, Bernardino Rota, Luigi Tansillo, Galeazzo di Tarsia. — Senza dubbio questa è la raccolta maggiore che noi si abbia dei cosiddetti petrarchisti del '500; ottima l'introduzione, sobrie e misurate ma sempre opportune le note ai testi a piè di pagina.

GINO LUZZATTO, *Breve storia economica d'Italia*, Torino, Einaudi, 1958, pp. 327.

DENIS MACK SMITH, *Garibaldi e Cavour nel 1860*, Torino, Einaudi, Biblioteca di cultura storica, 1958, pp. 547.

THOMAS MANN, *Scritti minori*, a cura di Lavinia Mazzucchetti, Milano, Mondadori, 1958, pp. 1054.

ARTURO MASSOLO, *Frammento etico-politico*, Urbino, Tipografia Bellucci, 1958, pp. 18. — Vi sono elaborati (in via provvisoria, avverte l'autore) alcuni punti salienti di una conferenza tenuta a suo tempo all'Istituto di Filosofia dell'Università di Praga. Nella stessa collana, *Differenze*, sono usciti i seguenti altri quaderni: *Hegel* di Erio

Weil, *Ninnenanne della cipolla* di Miguel Hernández, *Recitativo d'autunno* di Ercole Bellucci. Seguiranno testi di Bassani, Bo, W. Benjamin, Ciarletta, Volponi ecc.

MASSIMO MILA, *Giuseppe Verdi*, Bari, Laterza, « Biblioteca di cultura moderna », 1958, pp. 398. — Noi eravamo stati lettori molto interessati dal primo volume del Mila su Verdi, *Il Melodramma di Verdi*, del 1933, che costituisce le parti I e II di questo nuovo volume, il quale ora si arricchisce di una parte terza (*Profili di opere*: da *Oberto conte di San Bonifacio* al *Falstaff*) e quarta (*Nella storia e nell'arte*) e di una Appendice, con una Lettera aperta ad Arthur Honegger sulla musica moderna. Non si tratta di un « libro definitivo », ma di battute di un colloquio con Verdi, « che dura da un quarto di secolo, sollecitato spesso da occasioni di vita contemporanea », e insieme (nella prima parte) di un ritratto di un patrimonio musicale che incessantemente parla al nostro spirito e alimenta la nostra cultura. Segue una accurata Bibliografia.

SABATINO MOSCATI, *Le antiche civiltà semitiche*, Bari, Laterza, 1958, pp. 378, con 36 t. f. t.

PIETRO NENNI, *Spagna*, Milano, Edizioni Avanti!, 1958, pp. 270.

FAUSTO NICOLINI, *Vita di Arlecchino*, Napoli, Ricciardi, 1958, pp. 451. — Trascriviamo l'indice delle materie: « Genealogia »: *Origine del tipo, Origine del nome (La caccia selvaggia, e Hoillequin, La leggenda inglese del re Herla, Le leggende di Hoillequin e del re Carlo Quinto, Gli « Herlequins » teatrali e l'origine di Arlecchino)*; « Periodo aureo: *Fonti (Scenari, « Harlequinades », Teatro goldoniano, L'Arlecchino di Giorgio Maria Raparini)*; « *Nascita e primi anni, « Principale campo d'azione »; « Vestito »; « Maschera »; « Linguaggio » (Lessico, Stile, Turpiloquio); « Tecnica scenica »; « Recitazione, Mimica, Musica, canto, danza, Acrobatismo, Lazzi »; « Carattere »; « Decadenza e morte »; « Appendici » (*Lazzi e altre imprese di Arlecchino; Dallo scenario del Biancolelli; Scorrendo il cosiddetto Théâtre italien di Evaristo Gherardi; Per la storia della fortuna di Arlecchino: Da uno scritto satirico di Giuseppe Baretti, Un carteggio tra il papa e Arlecchino*); *Nota Bibliografica, Indice dei nomi, Indice delle materie*. Questa la materia del ricchissimo volume, che si presenta anche in una veste editoriale degna dell'eleganza d'un editore come Riccardo Ricciardi. Poi c'è il merito grande del Nicolini, che è l'erudito più ricco e più operoso della vecchia Napoli crociana; e tacciamo delle sue qualità di scrittore, che lo rendono sempre gradevole, e anche polemistà efficace. Quello che soprattutto ammiriamo in lui è questa operosità ininterrotta (egli è quasi ottantenne) di uomo che non frequenta le accademie, ma che non dà requie alle tipografie napoletane. (L. R.).*

FRANCESCO SAVERIO NITTI, *Scritti sulla questione meridionale*, vol. II, *Il bilancio dello Stato dal 1862 al 1896-97. Nord e Sud*, a cura di Armando Saitta, Bari, Laterza, Edizione Nazionale delle Opere di F. S. Nitti, 1958, pp. 674. — Di questo volume sarà curata la recensione in uno dei prossimi fascicoli.

La nuova narrativa italiana, a cura di GIACINTO SPAGNOLETTI, Parma, Guanda, 1958, voll. 2, pp. XLVI-359, 434. — È una utilissima raccolta, come tutte quelle curate da Giacinto Spagnoletti, che danno sempre un primo esatto orientamento fra i testi contemporanei. Contiene prose di G. Dessi, M. Tobino, G. Bassani, M. Cancogni, S. D'Arzo, E. Morante, N. Ginzburg, C. Cassola, G. Petroni, I. Calvino, L. Romano, A. M. Ortese, M. Milani, M. Prisco, E. Bartolini, D. Troisi, G. Parise, M. Colombi Guidotti, A. Guerra, G. Rimanelli, M. Franciosa, M. Pomilio, O. Ottieri, A. Arbasino, P. Festa Campanile, A. Delfini, L. Santucci, E. Flaiano, G. Berto, N. Saito, S. Antonielli, R. Brignetti, A. Frassinetti, C. Montella, L. Compagnone, N. Tucci, E. Zolla, D. Rea, B. Fenoglio, P. P. Pasolini, G. Testori; infine, *Notizie bio-bibliografiche sugli autori*.

BORIS PASTERNAK, *Poesie*, Introduzione, traduzione e note di A. M. Ripellino, « Nuova collana di poeti tradotti con testo a fronte », Torino, Einaudi, 1958, pp. 547.

PETRARCA, *Canzoniere, Trionfi e versi latini*, a cura di C. Muscetta e D. Ponchiroli, Torino, Einaudi, « I millenni », « Parnaso italiano », 1958, pp. LV-1063 con 9 t. f. t. a colori.

MARIO PRAZ, *La casa della vita*, Milano, Mondadori, 1958, pp. 395, con 24 t. f. t. in nero e a colori. — È un'originalissima autobiografia, scritta dal più dotto anglicista italiano, e uno dei più dotti fra quelli europei. Ne parleremo in modo particolare nel prossimo fascicolo.

OLGA ROSSETTINI, *Les influences anciennes et italiennes sur la satire en France au XVI^e siècle*, Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato, 1958, pp. 422 (Publications de l'Institut Français de Florence, Ière série, n. 13). — Riprendendo e coordinando — sotto la guida d'un ottimo maestro quale R. Lebègue — gli studi del Lenient, del Vianey, del Picot, del Toldo e di molti altri fra cui lo stesso Lebègue, l'A. riesamina la satira francese dal *coq-à-l'âne* a Régnier, in più punti correggendo le analisi precedenti e meglio delimitando l'infusso dei modelli latini e italiani. Nella prima parte l'A. stende un'utilissima rassegna delle edizioni e traduzioni francesi di codesti modelli (cap. I), nonché delle definizioni teoriche che della satira danno i cinquecentisti francesi, da Marot alla *Deffence* a Vauquelin a Régnier (cap. III): il secondo capitolo è invece dedicato ad una classificazione, forse un poco schematica, dei « tipi » di satira nati in ambiente romano e italiano. Lo schema

viene applicato nella seconda parte, in cui sono passate successivamente in rassegna la *satire littéraire* (cap. I), la *satire contre un type* (cap. II), la *satire bernésque* (cap. III), la *satire de mœurs* (cap. IV), la *satire contre une personne nommée ou anonyme* (cap. V) e la *satire de confidences* (cap. VI), ciascuna suddivisa in classificazioni minori. Il lavoro è condotto con sicura dottrina e sorretto da una vasta conoscenza della specifica letteratura latina, italiana e francese, e costituisce un contributo notevole alla conoscenza del '500: una maniera un poco scolastica e rigida nel formulare i giudizi estetici, una certa prolissità e qualche ripetizione nulla tolgono al valore e all'utilità della ricerca. Dall'accuratissimo esame la fisionomia della satira cinquecentesca francese esce meglio precisata e documentata, non trasformata: le sole opere che contino restano quelle del Du Bellay (al quale l'A. rifiuta, giustamente, di attribuire il *Médecin courtois*) e del Rénier; un'eccezione si può forse fare in favore di Nicole Estienne e di Claude de Trellon. Fra le analisi del tutto nuove segnaleremo quelle del *Du Mariage* di Scévole de Sainte-Marthe (pp. 276-78) e del *Mespris des dames* di Soffrey de Calignon (p. 288). A proposito dei *paradoxes contre l'honneur* (p. 181 sgg.) sarebbe stato interessante esaminare se vi siano punti di contatto fra il Mauro e Montaigne (II, 27): quantunque l'esperienza familiare fosse certo sufficiente a ispirare il moralista. Qualche osservazione minore: dei nomi italiani sono qua e là deformati da errori di stampa (W. Bini, p. 32, G. Toffannin, p. 406); non si capisce poi come mai l'A., che sa di latino assai più di noi, parli « *du Ratio [studio-rum]* » (p. 24), e adoperi costantemente *infra* al posto di *supra* e viceversa. (ALBERTO CENTO).

ANTONINO RUSSO, *Storia di Delia*, Palermo, Scuola Tipografica Salesiana, 1958, pp. 141. — L'autore di questo volume è il fratello maggiore e maestro del direttore di « Belfagor ». Si ricorda questo volume, perché è un'originale e importante ricerca sulle origini del paese nativo, Delia. Il Russo senior ha trovato, attraverso ricerche d'archivio, anche il modo di poter determinare la data della nascita di Delia, come terra o comune, tra la fine del 1599 e i primissimi anni del nuovo secolo, come si rivela da un documento dell'Archivio di Stato di Palermo, in cui c'è una richiesta di don Gaspare Lucchese, barone del feudo la Delia, al Viceré di Sicilia don Giovanni Ventimiglia, per la concessione o licenza di abitare e far abitare detto feudo, e le risposte e i consensi del Viceré a detta domanda o supplica. Il lavoro di Antonino Russo è condotto sempre con molta acribia, e sono notevoli

anche le ultime parti, dove sono riferite le usanze e le tradizioni del paese. (L. R.).

MICHAEL SWAN, *A Small Part of Time*, Essays on Literature, Art and Travel, Londra, Jonathan Cape, 1957, pp. 287. — Saggista e critico assai fine, Michael Swan è riuscito, in questa raccolta di scritti che vanno dal ritratto biografico al *reportage*, dall'indagine critica al « divertimento », a creare un libro che è, malgrado la disparità degli argomenti trattati, fortemente unitario. E ciò in quanto la personalità dell'autore — la sua penetrazione, il suo buon gusto, la sua curiosità intellettuale ed umana, la misura con cui s'accosta agli uomini e alle cose e ai libri — costituisce veramente il punto fermo, il sostegno delle varie esperienze. Il libro presenta un particolare interesse per il pubblico italiano, proprio all'Italia, essendo dedicati vari saggi, tra i quali andrà indicato, qui, almeno quello su « Lecce: Firenze del Barocco », la cui lettura gioverebbe assai ai troppi italiani che non conoscono il proprio paese. Ma gli scritti più importanti sono certamente quelli su Henry James, e, in particolare, sulla corrispondenza tra James e Wells (pubblicata di recente ma inedita quando il saggio fu composto) e, soprattutto, sull'amicizia (attestata da lettere inedite che sono tra le più vibranti e scoperte di James) tra il grande romanziere e un giovane scultore americano da lui conosciuto a Roma nel 1899. (AGOSTINO LOMBARDO).

OSCAR WILDE, *Salome*, translated and Introduced by R. A. Walker, London, Heinemann, 1957, pp. 109. — Il dato più interessante, e invero suggestivo, di questa splendida edizione della tragedia in un atto wildiana (scritta, com'è noto, in francese), va ravvisato nelle illustrazioni di cui è corredata e che sono quelle (riprodotte insieme per la prima volta) che per essa approntò Aubrey Beardsley, il pittore e scrittore che sempre più appare come una delle personalità più rilevanti del decadentismo inglese. Ben poco il testo wildiano ha ormai da dire al lettore — che, piuttosto, cercherà l'arte del Wilde nella vivacità e intelligenza delle commedie, o nella eleganza di certe prose — ma queste figure del Beardsley, estremamente decorative ma, insieme, cariche d'espressione, originalissime nel segno senza peraltro esaurirsi nella bizzarria grafica, conservano ancora il loro fascino e, ancor più la loro vitalità, offrendosi all'atterrezione come un autentico emblema della sensibilità decadente, come il preciso riflesso d'un mondo che maschera dietro l'estetismo l'inquietudine e l'angoscia che esploderanno nella crisi contemporanea. (AGOSTINO LOMBARDO).

Direttore responsabile LUIGI RUSSO

Segretario di redazione CARLO F. RUSSO

Vicesegretario MARIO PETRINI

Amministratore responsabile GUIDO D'ANNA

AutORIZZAZIONE DEL TRIBUNALE DI FIRENZE N.° 89 IN DATA 25 MARZO 1949

694-58 — TIPOGRAFIE «ENRICO ARIANI» E «L'ARTE DELLA STAMPA» — FIRENZE

SAGGI E STUDI

LA FAMA DEL PARINI

1. IL PARINI E I POETI SUOI SUCCESSORI.

La fama del Parini ha avuto delle crisi profonde, per cui da progenitore ideale, per dir così, di tutta la letteratura dell'Ottocento, egli è passato ad essere considerato invece nei nostri tempi come l'ultimo arcade. Il Parini non aprirebbe la nuova letteratura, come pensava il De Sanctis, ma concluderebbe la vecchia letteratura arcadica. Orbene: come si era formato questo abbagliante mito d'un Parini capostipite della letteratura nuova? Foscolo ha parlato del Parini nell'*Ortis*, dove la figura del venerando poeta è avvolta in una atmosfera romantica di alfieriano gridatore di libertà:

Iersera dunque io passeggiavo con quel vecchio venerando nel sobborgo orientale della città, sotto un boschetto di tigli: egli si sosteneva da una parte sul mio braccio, dall'altra sul suo bastone. S'assise sopra uno di quei sedili, ed io con lui.... Il Parini è il personaggio più dignitoso e più eloquente ch'io abbia conosciuto, e d'altronde un profondo generoso meditato dolore, a chi non dà somma eloquenza? Mi parlò a lungo della sua patria, e fremeva per le antiche tirannidi, e per la nuova licenza. (Lettera del 4 dicembre).

Il Parini, morto nel 1799, era stato sepolto nel campo comune, e dopo qualche tempo le sue reliquie erano andate disperse, ancora prima dell'editto di Saint Cloud; però la sua figura ritorna, animata sempre polemicamente, nei *Sepolcri*, nel 1806.

E senza tomba giace il tuo
sacerdote, o Talia, che a te cantando
nel suo povero tetto, educò un lauro
con lungo amore, e t'appendea corone.

.

A lui non ombre pose
tra le sue mura la città, lasciava
di evirati cantori allettatrice,
non pietra, non parola; e forse l'ossa
col mozzo capo gl'insanguina il ladro
che lasciò sul patibolo i delitti.

Per il Foscolo si delinea già la figura morale d'un Parini poeta quasi libertario, alla Vittorio Alfieri; e questo a noi sembra un troppo generoso prestito che il Foscolo faceva al suo venerando amico. Il Foscolo poi ritornò sull'argomento Parini in un saggio sulla *Letteratura contemporanea in Italia*, scritto a Londra; non si può dire che egli lo deprima in questo saggio, semplicemente lo spoglia di quell'aura romantica di libertario che gli aveva prima attribuita. Come giudizio sostanziale, il Foscolo celebra l'originalità del verso del Parini e in qualche tratto paragona il *Giorno* alle *Georgiche* di Virgilio « l'uno e l'altro poeta intendendo di render dignitosi i soggetti per se stessi comuni e familiari; l'uno e l'altro dimostrando il valore poetico in frequenti episodi; e forse il poeta italiano ha meno divagato nella ricerca di tali abbellimenti che non il latino ». Per lo stile, se il Parini non poteva rivaleggiare con quello di Virgilio, egli era pure quel poeta che più degli altri seguaci si era avvicinato a quel gran maestro della latinità. Delle *Odi* poi, giudicava: « di una ventina di odi, quattro sono inimitabili, sei o sette sopportabili, e le altre assolutamente cattive. Son tutte più rassomiglianti a quelle di Orazio che non a quelle di Pindaro, ma nessuna di esse ha ombra di similarità con la lirica del Petrarca, del Chiabrera o del Guidi; e non ne è soltanto differente lo stile, ma anche la lingua pare al tutto diversa » (1824).

Quanto al patriottismo del Parini è noto che egli ebbe alti sensi patriottici, e amò e riverì i governanti austriaci perché non poteva non essere allora che soltanto un legittimista, di un legittimismo eccitato dalle stesse violenze del precedente regime francese; ma non fu precisamente un odiatore di tiranni, né un sommovitore di folle. Il suo motto fu, come ricordava già il De Sanctis, « Viva la repubblica, e morte a nessuno ». « La sua parola — per riprendere sempre l'espressione del De Sanctis — è nobile, piena di senso, di rado concitata, sempre giusta, come di uomo che ha troppe più cose nel suo pensiero che nella sua espressione, e sa contenere e regolare la sua natura ». Ma il Foscolo, pieno di fuoco giovanile, prestava al suo maestro Parini qualche cosa di se stesso, di lui che aveva vissuto in profondo l'insegnamento di Vittorio Alfieri.

Questa interpretazione del Foscolo era in pieno contrasto con quella che ne doveva dare nelle sue carte segrete il Leopardi, ma l'opinione leopardiana è stata rivelata solo alla fine dell'altro e nel primo ventennio del nostro secolo, per la pubblicazione, e, meglio, divulgazione dello *Zibaldone*. Il Leopardi osservava, che il Parini « è piuttosto letterato di finissimo giudizio che poeta », e lo collocava accanto al Monti, su cui aveva pronunziato un altro giudizio, molto acuto ma anche assai grave: « Il Monti è poeta più dell'orecchio, che non del cuore ». E in un altro luogo dello *Zibaldone* doveva ribadire che il Parini e il Monti sono piuttosto letterati di finissimo giudizio che poeti; ma nelle stesse carte ricorre però un giudizio sulla malinconia del Parini, quella malinconia che è sempre già principio di poesia e a cui giustamente nei nostri tempi ha dato rilievo il Momigliano. « Il Parini tende anch'esso alla malinconia, specialmente nelle *Odi*, ma anche nel *Giorno*, per scherzoso che paia;

il Parini però non aveva abbastanza forza di passione e di sentimento per essere un vero poeta ». Poi sopraggiunge Alessandro Manzoni, il quale venerò sempre la memoria del Parini come di un suo maestro e a lui dedicò i versi giovanili in *Adda*, che qui trascriviamo a ricordo :

Quivi sovente il buon cantor vid'io
venir trattando con la man sicura
il plettro di Venosa e il suo flagello;
o traendo l'inerte fianco a stento,
invocar la salute, e la ritrosa

Erato bella, che di lui tenea
l'irato ciglio e il satiresco ghigno,
seguialo alfine, e su le tempie antiche
fea di sua mano rinverdire il mirto.
Qui spesso udillo rammentar piangendo,
come si fa di cosa amata e tolta,
il dolce tempo de la prima etade;
o de' potenti maledir l'orgoglio,
come il Genio natio movealo al canto
e l'indomata gioventù de l'alma.

Or tace il plettro arguto, e ne' miei boschi
è silenzio ed orror; te dunque invito,
canoro spirto, a risvegliarmi intorno
novo romor cirreo.

Versi significativi del giovane Manzoni, che stanno ad indicare una affinità elettiva del futuro poeta dei *Promessi Sposi* con il poeta del *Giorno* e delle *Odi*.

Ma torniamo al Leopardi: questi aveva parlato del Parini anche come maestro di arte e di linguaggio, ed aveva messo in giusta evidenza la collaborazione con l'Alfieri col Monti e col Foscolo, per la creazione di un linguaggio poetico distinto dal linguaggio prosastico per cui l'Italia possedeva una doppia lingua, una prosaica l'altra poetica; non altrimenti che una doppia lingua aveva posseduto la Grecia ed ancora più Roma antica. Ma lo stesso autore più desolatamente doveva riconoscere che la lirica italiana non poteva essere vantata all'Europa senza vergogna: « gli sforzi del Parini (veri sforzi e stenti, secondo me), mostrano quanto ci mancasse e quanto poco si sia guadagnato ».¹

Orbene, il giudizio del Croce, espresso nei nostri giorni, nel 1923, si sarebbe tentati di ricollegarlo a questo del Leopardi. Scrive il Croce:

È stato talvolta segnato l'inizio della nuova letteratura italiana nel Parini; ma il Parini è di mente e d'animo uomo del Settecento, del periodo razionalistico e delle riforme; e settecentesca, sebbene elegantissima, è l'arte sua, didascalica e ironica nei suoi toni maggiori, erotica e galante nei minori. Il vero inizio (quando si guardi al moto delle idee e alla qualità dei sentimenti), è in Vittorio Alfieri, che tocca corde le quali vibreranno a lungo nel secolo decimonono, dal Foscolo al Leopardi, fino al Carducci.²

¹ Cito dallo *Zibaldone* raccolto a cura del Flora, e il lettore può per conto suo vedere nell'Indice i luoghi sparsi.

² *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1923.

2. PARINI IN CROCE.

Questa conclusione del Croce è stata accettata unanimemente da tutti gli storici, e può essere anche accettata l'altra tesi ovviamente deducibile, come corollario, che la letteratura dell' '800, la più tipica, va da Vittorio Alfieri al Carducci, il quale chiuderebbe questa età letteraria, per dir così eroica, mentre forse il versiliese, impreciositosi per la sua cultura parnasiana avrebbe dato già l'avvio (come ha sostenuto Domenico Petrinì) all'età decadentistica, in cui i grandi rappresentanti sono il Pascoli, il d'Annunzio e il Pirandello. A parte, in un apparente splendido isolamento, si sarebbe svolta l'arte realistica del Verga e della sua lunga scuola, con riattacchi al realismo di A. Manzoni. Codesti mutamenti di prospettive storiche non sono oziose operazioni, per dir così, di biblioteconomia: ché il mutamento della prospettiva storica, implica un giudizio rivolgente della poesia e del valore dei singoli poeti. Ma la giustissima conclusione del Croce ha tutta una storia retrospettiva che merita di essere un po' raccontata.

La storia della critica non è una rassegna schematica di opinioni e giudizi, ma è una storia intima, che involge passioni di gusto, di vita morale, e perfino di ideali politici. In alcuni essa degenera in aperta adulazione di questo o quel maestro universitario, e codeste storie della critica sono un tradimento e un'offesa al buon gusto.³ In breve potrebbe dirsi che il giudizio del Croce non può ricollegarsi a quello del Leopardi i cui umori di poetica sono assai lontani dagli umori della poetica del Croce (anche i critici hanno la loro poetica, delimitata dalle loro capacità filosofiche, dal loro gusto letterario e dalle loro esperienze, e perfino dalla loro passione politica). Il Croce dal 1923 al 1935 almeno (per non contare i paralipomeni di quella sua poetica fino a quasi gli anni ultimissimi della sua vita) fu tenacemente assertore del canone di poesia e non poesia, e fu fautore di una pura poesia, che non è, si badi bene, la poesia pura, librata e rigorosamente distinta dalle altre attività dello spirito: si potrebbe dire che fin dal 1908 con la sua memoria di Heidelberg sulla « liricità dell'arte » egli perseguì e caldeggiò l'ideale di questa pura

³ Io trovo esemplare il lungo saggio che Lanfranco Caretti ha dedicato al Parini (quattro capitoli) nei « Classici italiani nella storia della critica », opera diretta da Walter Binni, La Nuova Italia, Firenze, 1955. Sensibilmente inferiore, direi quasi scolastico, è il *Giuseppe Parini* di Piero Gallardo, venuto un anno dopo, nel 1956, nel volume I dei *Maggiori*, Marzorati, Milano. E nel 1951 il Caretti aveva curato la raccolta di *Poesie e prose* del Parini, nella collana dei Classici Ricciardi. Perché ripetere a breve distanza, e questo lo diciamo per il giovane Gallardo, quello che era stato fatto egregiamente dal Caretti? Ai tempi della vecchia scuola del metodo storico, non era lecito ritornare su un argomento se non quando si potevano portare nuovi contributi di ricerche; e questa « etica » dei vecchi eruditi positivisti è una delle eredità, che non dovremmo dissipare. Ma gli interessi editoriali, e dei direttori di miscellanee, si sovrappongono alle esigenze reali degli studi: gonfia il cappuccio, e più non si richiede! Né si dica che anche noi qui abbiamo voluto ritentare la storia della critica intorno a Parini: il vero è che noi qui facciamo la storia di Parini e di Croce. E poi ogni storico della critica deve avere il suo punto di vista, e non mutuarlo passivamente da altri.

poesia, e fin da allora distinse, almeno nelle conversazioni private, che altra è l'opera, mettiamo, di un Verga che ha *pathos di poeta*, e altra quella di un Capuana che ha soltanto vivacità d'*immaginazione*, riprendendo, forse senza che egli stesso se ne rendesse conto pienamente, la vecchia distinzione desanctisiana tra fantasia creatrice e immaginazione: poeta l'Ariosto, ma scrittore di varia *immaginazione* il Boiardo; poeti il Cavalcanti e Dante, ma effusore soltanto di umori poetico-sentimentali il Guinizelli, cioè scrittore di *immaginazione*, che va dalla periferia al centro, ma non dal centro alla periferia come avviene di un autentico creatore lirico. Soltanto nel 1935 il Croce doveva, per dir così, codificare queste sue vedute, in maniera manifesta nel libro della *Poesia*, dove erano teoricamente esclusi dal novero dei poeti veri e propri Orazio, e poi Lucrezio, Campanella e Molière e Goldoni, e dove il maestro napoletano avrebbe voluto far rientrare gli stessi *Promessi Sposi*. E ovvio che fra questi non poeti, ma scrittori d'immaginazione, andava annoverato lo stesso Giuseppe Parini; però il Croce non sentì mai il bisogno di scrivere un saggio vero e proprio sul poeta di Bosisio, limitandosi a diminuirlo qua e là, con il paragone con altri poeti, con quei paragoni che il Croce metodologo deprecava e vivamente sconsigliava.

Così si spiega come nel 1925 egli potesse accogliere il noto saggio di Giuseppe Citanna, poi raccolto con varie modifiche nel volume laterziano *Il romanticismo e la poesia italiana dal Parini al Carducci* (1935), dove leggevamo note come questa:

Giuseppe Parini si può dire passato di moda come poeta, salvo che nelle scuole, ove le *Odi* e il *Giorno* continuano ad annoiare quei piccoli forzati dell'intelletto che sono gli scolari. Parrebbe quasi che la Moda, l'affascinante e mutevole deità a cui ironicamente il Parini dedicava il suo poemetto, si sia infine potuta vendicare.

Ma molto più gravi erano le battute in cui il Citanna, con uno stile copertamente irrisorio, scriveva dell'assurdità di fare iniziare la nuova letteratura da un poeta che era soltanto un Uomo con la *u* maiuscola:

Per noi, se togliamo dalla nostra mente, nel pensare al Parini, il concetto del poeta, non resta che l'altro del «galantuomo», e non sappiamo comprendere quella d'un Uomo con l'*u* maiuscola da porre all'ingresso d'un secolo.

Se si volesse discutere su queste parole dell'ottimo Citanna, si dovrebbe dire che l'Uomo del Parini, con l'*u* maiuscola, di cui parlava il De Sanctis, era per dir così, l'uomo trascendentale, non l'uomo biografico; e tu sai che l'*Io* trascendentale di Kant non è precisamente il nostro piccolo *io*. L'Uomo del Parini era l'umanità nuova che si effondeva attraverso i suoi scritti, fossero o non fossero poesia. E il De Sanctis, nel parlare dell'Uomo, non intendeva parlare sciocamente del galantuomo (i galantuomini sono iscritti nell'albo dei rispettabili e degli incensurati nei tribunali e nelle questure), ma precisamente di uno scrittore che riassumeva in sé le tradizioni più alte della vita

morale, quella vita morale ricercata sempre dallo storico irpino, poiché egli era dominato dall'Idea della nazione italiana, della sua nascita, del suo sviluppo e del suo risorgimento: il De Sanctis in questo fu l'ultimo hegeliano, cioè l'ultimo seguace dell'estetica dell'Idea, e l'Idea in lui dominante, come si è fatto intendere, era quella della Nazione, come in altri era stata quella del feudalesimo, o del temporalismo della Chiesa Romana, oppure del Germanesimo e della Latinità. Egli pertanto soverchiò questo suo sopravvivate hegelismo con infinite geniali intuizioni di critico della poesia, e giustamente d'una poesia mai avulsa dalla *humus* storica. Ciò che costituisce il suo profondo storicismo, pur gravato qua e là da queste residue sovrastrutture di tipo hegeliano. Del resto basta pensare all'altro saggio su l'*Uomo del Guicciardini*, che non era il Guicciardini in persona (tale interpretazione è stata data solo da gretti moralisti alla Alessandro Luzio), ma era l'Uomo maturato nel primo cinquantennio del Cinquecento. Anche lì l'Uomo con la u maiuscola, e non si possono fare dell'ironie su quella maiuscola.

Ma il Citanna, inclemente, secondo la maniera a lui cara nella critica, continuava ad osservare:

Il Parini non avverte neppur da lontano il moto dell'aria che in breve sarà vento fecondo e purificatore. E la sua morale ignora quel che sarà tra breve l'imperativo di Kant, e su cui prenderà poi a meditare un altro abate, il Rosmini. Questa morale pariniana resta una morale pedagogica, una specie di *vademecum* del galantuomo del tempo; si rivela poco profonda, perché le manca soprattutto il senso storico dell'età in cui si realizza, ed è priva di dinamismo.⁴

E quasi che tutto questo non bastasse, lo stesso critico, ripubblicando questo saggio in volume, insinuava un nuovo periodo, che noi vogliamo credere fosse stato censurato dal Croce per rispetto ai lettori della « Critica ».

Possibile che di uomini onesti, e magari di austero pensare non ci fossero esempi anche allora tra la folla anonima di Milano? Non si capirebbe perché mai il Passeroni, senza alcun dubbio di animo più disinteressato e più generoso, non dovesse essere collocato invece di quest'ultimo — Parini cioè — sul piedistallo.

Noi, se volessimo seguire sul piano psicologico, e direi pettiegolo, la quistione, dovremmo domandare al Citanna: quali sono gli argomenti per cui tu ritieni che il Passeroni fosse più disinteressato e più generoso del Parini? Hai letto forse gli appunti che il Carducci, con gusto di piccolo borghese, fa al Parini nel *Parini minore*? Se non vogliamo ammettere il Parini poeta, c'è un Parini assai alto artefice di versi, che, nella sapiente maestria e nell'assidua e strenua cura del dire, denota di già una coscienza morale superiore a quella del Passeroni. Il quale era capace di scrivere versi come questi: « Or comincia l'orazione / Marco Tullio Cicerone ». Senza dire che il Passeroni era un temperamento di improvvisatore, in pieno e inferiore accordo con

⁴ G. CITANNA, *Il romanticismo e la poesia italiana dal Parini al Carducci*, Bari, Laterza, 1935.

quel secolo di improvvisatori, quando il Parini era un artista scrupolosissimo e attentissimo. E poi: perché imputare a colpa del Parini il fatto che egli non aveva presentato l'imperativo categorico di Emauele Kant? Sarebbe lo stesso che imputare all'Ariosto e al Tasso il non aver presentato le dottrine filosofiche di Giordano Bruno o di Giambattista Vico. E perché imputargli l'altra colpa, che egli non avesse presentato il tribolo filosofico di quello che il critico chiama l'abate Rosmini?⁵ Tutte queste cose non le rimproveriamo al Citanna, rimprovero che sarebbe grottesco dopo un quarantennio di acqua passata e di maturata coscienza critica in lui; solo esse ci servono a chiarire quella che è la posizione del Croce rispetto al Parini, perché il Croce è solo lui il campione dominante per questa storia della fama del Parini. Noi non vogliamo fare la storia della fama del Parini, limitandoci semplicemente a ricordare i vari critici che si sono occupati di lui. Critica e poesia per noi formano un *s i n o l o* storico, che bisogna delicatamente trattare. Ed ebbe torto il Gargiulo, il critico più vicino, sebbene assai più dotato, al Citanna, quando nel 1935 scrisse un articolo mordace sulla « Nuova Antologia » contro il vecchio maestro napoletano, intitolandolo *Crisi di un'estetica*; poiché il Gargiulo, accostatosi agli scrittori della « Ronda », si lasciava drogare dai suoi nuovi compagni di strada. Mentre il Croce, col volume *La poesia*, era sempre in rigorosa linea col suo pensiero espresso ad Heidelberg, nel 1908, e perseguiva con rigorosa coerenza il se stesso del passato, fortificandosi e non debilitandosi.

Non bisogna dimenticare che questo mito del Parini Uomo, non l'aveva inventato il De Sanctis, perché c'era tutta una tradizione prima di lui, a incominciare dal Leopardi, il quale, pur limitando fortemente i meriti poetici del Parini, aveva intitolato una delle sue prose, *Il Parini ovvero della gloria*, in cui si legge, se non altro, questo prologo introduttivo:

Giuseppe Parini fu alla nostra memoria uno dei pochissimi italiani che all'eccellenza nelle lettere congiunsero la profondità dei pensieri, e molta notizia ed uso della filosofia presente: cose ormai sì necessarie alle lettere amene, che non si comprenderebbe come queste se ne potesser scompagnare, se di ciò non si vedessero in Italia infiniti esempi. Fu eziandio, com'è noto, di singolare innocenza, pietà verso gli infelici e verso la patria, fede verso gli amici, nobiltà d'animo, e costanza contro le avversità della natura e della fortuna, che travagliarono tutta la sua vita misera ed umile, finché la morte lo trasse dall'oscurità. Ebbe parecchi discepoli, ai quali insegnava prima a conoscere gli uomini e le cose loro, e quindi a dilettarli con l'eloquenza e con la poesia.

⁵ Noi conosciamo l'abate Chiari, l'abate Parini, l'abate Stoppani, l'abate Zanella, l'abate Vito Fornari, ma non conosceamo l'abate Rosmini, che fu un parroco animato da intensa vita religiosa, nella sua Rovereto. La parola « abate » per noi ha una tinta sempre piuttosto mondana o arcadica, e per il Rosmini, uomo di alta vita religiosa e filosofica, essa è assolutamente non pertinente, come non pertineva al Verga il titolo (pur legittimo) di « cavaliere », titolo che il Carducci con irosa ottusità gli contendeva. Noi apprendiamo la parola *abate* per Rosmini soltanto da una celebre frase di Pio IX, quando quel papa, che gli aveva promesso il cappello cardinalizio, ricevendolo dopo la disavventura della fuga a Gaeta, lo accolse freddo e imbarazzato, e gli disse: « Caro abate, non siamo più costituzionali », e lo consigliò di riparare a Firenze, né gli parlò più del cappello cardinalizio.

Lo scritto del Leopardi è del '24; e già prima Vincenzo Monti aveva insistentemente parlato del Parini nel poemetto in morte di Lorenzo Mascheroni (*La Mascheroniana*), che come è noto fu scritto nel 1800, poiché il Monti stesso ne dava conto il 18 agosto di quell'anno da Parigi al suo amico Bernardoni: « Sono occupato in una seconda *Bassvilliana*. La morte di Mascheroni, a cui unisco quella di Parini, Verri e Spallanzani, me ne ha dato il soggetto. Molti ne rimarranno scottati; ma è giunto il tempo di una onorata vendetta ».

3. L'ASSURDA COMPARAZIONE DEL PARINI COL PASSERONI.

Ma come si può tirare in campo il Passeroni, e dimenticare le critiche, che quest'uomo, onestissimo anche lui (ma nel senso quotidiano della parola, forse perché visse in assoluta povertà fino ai novantanni) faceva a se stesso, quando nel libro III del *Cicerone*, XXIII, 1-3, si confessava nato a improvvisare, ch  egli era « un cicalone di prima riga » (II, XII, 2), che era costretto a fare il gazzettiere in versi (III, XVII, 4-5), che riconosceva come il suo stile fosse « languido e snervato » (III, XV, 31). Riconosceva anzi che a s  mancava *l'ubertosa copia* di Ovidio (II, XXXIV, 48), e che infine il suo poema era troppo lungo.

Son troppo lunghe quelle orazioni,
e la lunghezza incresce a tutti quanti;
e par che tu da loro, o Passeroni,
abbì preso il modello dei tuoi canti.⁶

(II, XXXII, 14).

È vero che il Passeroni fu elogiato dal Parini, se non altro perché in una misera stanza, da molto vecchio, viveva, come ricorda il Carducci, di pancotto, di frutta e d'acqua, e servigi e apparecchi se li faceva da s :

M'  toccato di far da Maddalena,
e da Marta, dovendo a un tempo stesso
e dir l'uffizio e apparecchiare la cena.

Ma la schermaglia del Citanna continuava su questi termini, e il Croce, che fino alla caduta del fascismo (il fascismo fu un eccellente muraglione, che sostenne la sua vigoria critica e polemica fino al 1944) fu sempre un liberale (e qui si parla non del suo liberalismo politico, ma liberale per il suo costume), e però lasciava correre, certamente pensando alla superiore giustizia del tempo.

Si dicono tutte queste cose, in un momento in cui il campo di combattimento nella vita morale e letteraria appare del tutto scoperto, sicch  quelli che furono i seguaci del maestro napoletano sentono il bisogno d'un pi  ur-

⁶ Traggo queste rapide citazioni dal *Settecento* di Giulio Natali, che pur prende le difese del Passeroni, per  evitando di metterlo a confronto col Parini, e di deprimere l'abate di Bosisio. Vedile nel secondo volume, alle pp. 1040-43.

gente arroccamento sulle sue dottrine, in un momento di tanta dispersione, in cui perfino i glottologi ci vogliono insegnare una nuova metodologia critica e storica, non solo anticrociana, ma anche acrociana. Il caso nostro è analogo a quello del personaggio verghiano di *Dal tuo al mio*, Luciano, il capomastro, che quando sente il grido: « La miniera è allagata! » si dimentica di essere stato un socialista difensore degli operai affamati, e sente rinascere in petto la sua logica di proprietario (la dote della moglie), e corre per difendere il suo.

Non possiamo intanto credere che sul Croce influisse il giudizio del Citanna. Il Citanna doveva esprimere gli umori in maniera più scoperta che non fossero nel nostro comune maestro.

Il saggio sul Parini del Citanna non faceva altro se non continuare quel metodo iconoclastico e scolastico da lui attuato nel suo libro su Foscolo, ingenerosamente trattato malissimo dal Torraca, in una discussione di laurea, per una tacita gelosia dell'influenza che il Croce veniva diffondendo sulle generazioni italiane. Ma il bravo Citanna, a cui tutti volevamo bene, se non altro per l'accanimento ingenuo che metteva in queste sue « scoperte e massacri » (e da ciò il suo superiore disinteresse), aveva tutta la nostra stima, anche perché egli era fieramente antifascista. Chi scrive queste righe ha assistito con rispetto e ammirazione alle polemiche vivaci che egli intrecciava col Croce sulla personalità di Mussolini. Il Croce, è cosa a tutti nota, nel primo periodo aveva visto in Mussolini un conservatore che poteva rinsaldare quelle che erano le tradizioni della vecchia destra storica di Silvio Spaventa; naturalmente quando si avvide dell'errore, egli ne ebbe come raccapriccio e non esitò un momento a passare all'opposizione più vivace, più assidua e più generosa nei riguardi dei perseguitati politici. È a tutti noto, come i fascicoli della « Critica » e poi la sua *Storia d'Italia* (1928) andassero a ruba proprio in quegli anni. Ma nel '24 il Croce difendeva ancora Mussolini, e il Citanna, bisogna riconoscergli questo merito, lo controbatteva strenuamente. Dopo qualche anno però non si sentì più parlare di Citanna antifascista e antimussoliniano; egli si incapsulò in se stesso, senza rompere fede certamente al suo primitivo atteggiamento, ma senza schierarsi in linea, come fecero tanti scolari del Croce, De Ruggiero, Omodeo, Russo, Gino Doria, Domenico Petrinì, Leone Ginzburg, ed altri. Da allora in poi noi abbiamo pensato da che cosa potesse procedere quel suo atteggiamento iconoclastico per la poesia di Parini, Foscolo e dello stesso Leopardi, e dovemmo concludere a malincuore che era l'inferiore cultura borbonica che faceva lievito in lui.

4. BORBONISMO CULTURALE A NAPOLI E LEOPOLDINISMO A FIRENZE.

Come? Si poteva parlare d'un borbonismo anche a proposito della critica letteraria? Che cosa era ed è per noi il borbonismo? Era un miscuglio non soltanto di sentimenti politici, ma anche di orgoglio direi quasi razzistico, nazionalistico, d'un nazionalismo limitato al Mezzogiorno, poiché noi meri-

dionali ci sentivamo come oppressi e trascurati, e nel passato e nel presente, dagli uomini del Nord. Una vera lotta tra sudisti e nordisti, che purtroppo a Napoli ancora non si è spenta, come a Firenze non si è spenta la tradizione leopoldina. È superfluo il volersi dissimulare questa che è la vera realtà storica: noi non abbiamo mai esitato a combattere perché leopoldini alcuni scrittori di Firenze, che hanno fatto molto chiasso nel nostro primo mezzo secolo, come fossero dei novatori. Anche a Napoli, oltre un circoletto di borbonici veri e propri, che facevano capo a quell'insigne e generosissimo uomo che fu Giustino Fortunato, e allo stesso Francesco Saverio Nitti, che commentavano sempre amaramente le vicende dell'Italia unitaria, era diffuso anche una specie di borbonismo culturale, anche se la parola borbonismo può apparire impropria; ma essa ha la stessa validità della parola leopoldinismo per Firenze: cioè a dire, si faceva la storia della letteratura del reame di Napoli, e non la storia della letteratura italiana vista nel quadro europeo. Chi scrive queste righe pagò lui stesso un tributo a questa storia della letteratura del reame di Napoli, scrivendo un saggio sul Di Giacomo, ma per fortuna lasciandosi prendere dall'incanto della poesia, e concludendo che il Di Giacomo riassumeva, pur nella sua alta poesia, la tradizione letteraria del reame di Napoli: il che era un sottinteso limite storico, della poesia di quel da noi molto amato poeta. Anche in quegli anni ci fu il fenomeno della poesia di Francesco Gaeta; orbene, come si spiega l'ostilità ostinata che ancora oggi hanno molti critici dell'Italia centrale e settentrionale verso questo autentico poeta? Proprio per quel tanto di meridionalistico, o di dialettale (e ora si può intendere con maggiore discrezione il significato che noi diamo alla parola borbonico) che circola nei pensieri, nelle immagini e nei ritmi, di questo pur genuino poeta.⁷ È superfluo dire che noi adoperiamo la parola « borbonismo » e l'altra « leopoldinismo » soltanto come metafore storiche, metafore che compendiano certe tradizioni o di gusto o di esperienze proprie delle varie regioni italiane. Allo stesso modo noi possiamo parlare di piemontesismo sabaudo, o di absburghismo lombardo-veneto, poiché il passato non si cancella mai del tutto, e le sue orme restano impresse nello spirito avvenire. Però potremmo parlare di un'Italia « dialettale ».

Solo il Croce, nell'ultimo trentennio della sua vita, ha potuto travolgere queste barriere regionali, esaltando una cultura italiana ormai sul piano europeo; ma come avviene di solito, egli stesso rendeva omaggio a questa poesia del natlo loco, nell'atto stesso che si faceva europeo; ma per tutti noi sono rimaste sempre alcune plaghe intatte, dove vivacchiava una cultura e uno

⁷ Si veda il nostro volume *F. De Sanctis e la cultura napoletana*, scritto tra il '23 e il '27, quando l'autore era fresco della sua esperienza napoletana, e già un po' armato della sua esperienza fiorentina. Se ne veda la terza edizione, presso la Casa Sansoni. E dal '49 al '56, lo stesso autore ha preparato i saggi del volume *Carducci senza retorica* (Laterza, 1957), dove si batteva sempre contro il fiorentinismo leopoldino, e contro la stessa arretrata etica del Carducci, di uomo che aveva subito l'influenza dell'etica della Controriforma (non si dimentichi che il Carducci favoleggiò di comporre poemi e prose sulla famosa vittoria di Lepanto, nella sua giovinezza, alla pari del Croce, che metteva in onore *Il conquisto di Granata* del Graziani e altri poemi della trionfante Controriforma).

spirito dialettale, quasi come terra messa a maggese. Questo spiega le tante resistenze che ci sono nelle varie regioni d'Italia per una profonda comunità letteraria, e la necessità che abbiamo tutti di batterci contro il nostro passato, che va rispettato, ma anche va definitivamente seppellito.

Intanto il Croce si occupava del Manzoni, arrivando a quella limitazione assurda dei *Promessi Sposi*, di cui si negava il tono fondamentalmente poetico: un libro di oratoria cattolica, frammezzato qua e là da squarci di poesia! Il Croce vichianamente trovava alta invece la poesia dell'*Adelchi*, perché celebrante i fasti di un'età barbarica.

È superfluo ricordare che il Citanna parteggiava decisamente per il Croce negatore del tono poetico dei *Promessi Sposi*; io stesso gli accolsi un saggio sulla « Nuova Italia », la rivista allora da me diretta, *I « Promessi Sposi » sono un'opera di poesia?* (20 giugno 1930). Mi riservavo di tornare sull'argomento, e di discutere le affermazioni del mio amico e collaboratore; ma io ho sempre trascurato di rispondere a una sua lunga nota, nel volume già citato *Il romanticismo e la poesia italiana*, perché talvolta mi prende il fastidio d'una polemica letteraria quand'essa minaccia di degenerare in una specie di piato. Un polemista sincero può polemizzare, ma non litigare.

Ho fatto questa lunga giravolta di carattere intimo, per dir così, per la quale io invoco il perdono dei lettori, per poter spiegare quella tendenza al canone di « poesia e non poesia », che si sviluppò presto nel Croce e in alcuni crociani, perché pur bisogna giustificare storicamente questa loro avversione verso tante opere di poesia, oppure di alta vita morale. Tale atteggiamento a me pare che sia almeno per il Manzoni maturato attraverso almeno un secolo di letteratura napoletana, a cominciare da Pietro Giannone, e a concludere col Croce dei primi due ventenni del secolo. Il Croce convogliava anche il giacobinismo ingenuo del Settembrini, il quale, com'è noto, si rifiutò di riconoscere la grandezza dei *Promessi Sposi*, sempre per i suoi umori anti-guelfi; quel Croce che in un certo senso non amava indugiarsi troppo sui benefici effetti della Rivoluzione Francese. Una letteratura dunque tutta a fondo anticurialistico a Napoli, e un po' tutti abbiamo preso qualche cosa da questo anticurialismo della scuola napoletana, e insieme una certa intolleranza e insofferenza per la letteratura o poesia che troppo chiaramente portasse il segno dell'influenza fiorentino-toscana. Si trattava d'una lotta secolare, iniziatasi fin dalla seconda metà del Cinquecento, e perpetuata poi nel Seicento, quando il primato fiorentino fu fortemente scosso, e quando nel Settecento esso ritornò in forma larvatica e profondamente debilitata.

Il Croce fece eccezione soltanto per il Carducci, ma forse perché avvertì nel Carducci la stessa vena polemica contro la Firenze della decadenza, naturalmente molto legittima, e perché il Carducci stesso fu un anticurialista. Renato Serra, con la sua finezza e il suo acume, espose con molta eleganza questa polemica nascosta che si continuava in Italia, scrivendo il famoso saggio *Per un catalogo*, dove chiamava a confronto il Carducci e il Croce, e mostrava come il Croce negli « Scrittori d'Italia » avesse dato in un primo tempo

grande sviluppo alla pubblicazione di opere della civiltà napoletana. Se è lecito ricordare me stesso, nel 1936, quando io assunsi la direzione di quella collana, fui subito tentato di immettere, e lo feci con pieno consenso del Croce ormai rasserenato in una visione più altamente storica, la grande tradizione fiorentina del Trecento, pubblicando tutte le opere di Giovanni Boccaccio e poi altre opere della più unitaria tradizione nazionale.

In questo clima meridionalistico noi ci possiamo spiegare come e perché il Croce, scorrendo anche del Parini, non fosse eccessivamente neanche lui entusiasta della poesia dell'abate milanese; ma il maestro napoletano, che aveva una grandissima forza sillogistica e una vigorosa *vis polemica*, per battere contro le forme di poesia che non corrispondevano al suo gusto, si astenne quasi sempre da affrontare in pieno il problema del Parini. Come si spiega questa forma evasiva, o almeno troppo discreta, del nostro critico? Difatti egli si è limitato a scrivere soltanto una paginetta, nel volume *La letteratura italiana del Settecento*, composto negli ultimi anni della sua vita. Il volume era animato da una grandissima ammirazione per Vittorio Alfieri, ma strano, egli all'Alfieri aveva rimproverato l'incoerenza, quanto a logica formale, nei suoi trattatelli politici, e ne aveva scritto un saggio possiamo dire a doppio fondo, nel '42, in cui tentava di raddrizzare i ragionamenti dell'astigiano.⁸

Il Croce era sempre un po' trattenuto dalla sua enorme dottrina, e dalla sua armatura filosofica, ad intendere con una certa ingenuità e abbandono quelli che erano gli atteggiamenti o i movimenti degli scrittori del passato. Egli voleva, involontariamente certo, crocianizzare anche il pensiero dell'Alfieri. La sua stessa robustezza mentale si risolveva in danno del suo storicismo. Ma *felix culpa*, come quella di Ugo Foscolo, che alfierizzava l'atteggiamento sdegnoso del suo venerando amico che incontrava, sotto i tigli, nel sobborgo di Porta Orientale.

Sul Parini dobbiamo ricordare che il Carducci, con ragione, aveva affermato che l'abate milanese teneva ancora un piede in Arcadia; ma il Croce rincerudì la sentenza carducciana, osservando che il Parini rientra in Arcadia « tutto intero: compitissimo poeta, come fu, di poesia settecentesca, erotico, galante, gnomico, didascalico, satirico, nel quale non rifulse nessuno di quegli *acuti lampi del vero e del grande*, che Vittorio Alfieri (come il Parini stesso gli disse in un sonetto) *traeva dal cupo ove gli affetti han regno* », e concludeva col dire che il Parini è tale « che l'Arcadia dovrebbe celebrarlo come la più alta cima che essa mai attingesse, una gloria che rimane nella letteratura italiana, come nella inglese quella di Alessandro Pope ».

⁸ Tacitamente io mi volli opporre a questa riforma crociana e rabbonimento del pensiero dell'Alfieri, scrivendo e pubblicando nel '43 il saggio *Del Principe e delle lettere*; e il Croce, con generosità degna della sua grandezza, mi fece grandi elogi della mia *Introduzione*, e mi disse che io con la mia ingenuità ero andato proprio al centro della questione.

5. IL PARINI COME ALTO POETA « UMANISTICO ».

Noi troviamo che questo giudizio del Croce va un po' al di là dei giusti termini. Il Parini non era un poeta che usciva soltanto dall'*Arcadia*, ma usciva anche dall'esperienza illuministica, e di ciò si era ben accorto Domenico Petrini, che fin dal 1930 aveva accennato a questa esperienza illuministica del Parini. Scriveva il giovanissimo critico, scolaro del De Lollis e del Croce, queste parole:

In Parini il Terzo Stato arriva alla poesia non più come motivo d'idillio, persuaso al cuore dalla calma delle campagne, ma come motivo di polemica civile, come richiamo alla natura contro il male: è motivo d'una poesia che moralmente vuole rinnovarsi. Dalle forme dell'idillio (e qui proprio nei termini del vecchio idillio della letteratura classica) spunta fuori la realtà nuova: nella *Salubrità dell'aria*, e siamo al 1759, cioè agli anni in cui il *Mattino* già si va compiendo, è il proposito d'una nuova poesia, in cui la vecchia *Arcadia* non si riconosce più.

Ma nessuno si diede per inteso allora di questa veduta del giovanissimo critico (a cui ci piace dare oggi molto rilievo, poiché il suo nome viene travolto insieme con quelli di molti altri critici del Parini; ed è grave ingiustizia); non se ne accorse nemmeno il Croce, che pure caldeggiò la pubblicazione del volumetto del Petrini, intitolato *La poesia e l'arte di Giuseppe Parini* (Laterza, 1930).⁹ Il Parini non era un poeta che usciva soltanto dall'*Arcadia*, ma usciva anche dall'esperienza illuministica, e gli studi del Salvatorelli, e del Binni e del Fubini e del Caretti hanno poi riccamente integrato l'intuizione petriniana.¹⁰ L'illuminismo era stato anche la fonte di nutrimento del Man-

⁹ Vedilo ora nel primo dei due volumetti *Dal barocco al decadentismo* raccolti dalla pietà di Vittorio Santoli (Firenze, Le Monnier, 1957). Si veda anche, L. Russo, *Ricordo di Domenico Petrini*, nella *Critica letteraria contemporanea*, III, 1943. È doveroso ricordare che attorno a quello stesso tempo Giuseppe De Robertis scrisse *Il segno del Parini* (1929), che è una delle sue cose più eque e più felici.

¹⁰ Si veda ora, *La cultura illuministica in Italia*, a cura di Mario Fubini, Edizioni Radio Italiana, 1957; L. SALVATORELLI, *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1870*; e W. BINNI, *Parini e l'Illuminismo*, in *La cultura illuministica ecc.*, cit. Del Binni anche il capitolo *La sintesi pariniana*, nel volume *Preromanticismo italiano*, Napoli, ESI, 1948. I saggi del Binni sono fondamentali. Egli ha così nettamente impostato il problema: « Nel quadro della cultura illuministica italiana, la poesia del Parini rappresenta la sintesi più alta e originale di motivi ideali e di esigenze artistiche proprie di quella cultura; sintesi che supera, con una coscienza letteraria e poetica più sicura e personale, le forme più divulgative e seccamente razionalistiche d'un semplice didascalismo insaporito da una più esterna eleganza oraziana.... Tutta l'opera del Parini si può sostanzialmente iscrivere nelle generali esigenze della civiltà illuministica, anche se di questa essa offre una versione particolare, caratterizzata da una personale misura morale poetica che, come rifiuta le posizioni estreme dell'ideologia sistematica e le forme più immediate di una concezione letteraria puramente didascalica e contenutistica, così nettamente reagisce poi alle tentazioni della sensibilità e del gusto preromantico, condannate dal poeta in nome della sua fedeltà alla tradizione italo-greca e alla luce di un preciso ideale di vita ispirato ai binomi inseparabili di Natura-Ragione e di Piacere-Virtù ». Tutto importante è il volume raccolto da Mario Fubini, per le edizioni RAI, dove si leggono saggi notevolissimi, fra i quali vogliamo ricordare quello di Giorgio Falco, *L. A. Muratori e il preilluminismo*, di Franco Venturi, *Illuminismo italiano e*

zioni, ed è strana, ma storicamente spiegabile, con l'anticartesianoesimo che fu vivo nella Napoli settecentesca fino a Vincenzo Cuoco, questa avversione cospicua in molta storiografia napoletana per le correnti dell'illuminismo, che è pur quel moto che portò alla Rivoluzione Francese, e rinnovò il mondo morale di molta parte dell'Europa. Il libro del De Ruggiero, *Il ritorno alla Ragione*, parve al Croce quanto di più eretico si potesse scrivere, per l'idoleggiamento che il più giovane filosofo faceva dell'età del razionalismo francese che egli giudicò un larvato ritorno al cattolicesimo.

Così non ci deve più sorprendere nel Croce il metodo nuovo del giudicare, lui alieno sempre dai paragoni, per rispettare fino allo scrupolo la personalità del singolo scrittore: per il Parini, non solo lo metteva a paragone con l'Alfieri, ma lo metteva a paragone col Pope, e poi col Goethe, e nel suo volume sulla *Letteratura italiana del Settecento*, prendeva perfino le difese dell'abate Casti contro un sonetto violentissimo del Parini:

Un prete, brutto, vecchio e puzzolente
del mal venereo tutto roso e guasto,
e che, per bizzarria de l'accidente,
dal nome del casato è detto casto,
un che ha scritto novelle, in cui si sente
dell'infame Aretin tutto l'impasto,
ed un poema sporco impertinente
contro la donna dell'impero vasto;
ché, sebbene senz'ugola è rimasto,
attorno va recitator molesto,
oscenamente parlando col naso;
che dagli occhi, dal volto e fin dal gesto
spira l'empia lussuria ond'egli è invaso,
qual satiro procace e disonesto.
Sì, questo mostro, questo
è la delizia de' terrestri numi.
Oh che razza di tempi e di costumi!

Il sonetto può essere giudicato sfavorevolmente, esemplato com'è sullo schema di tanti sonetti che dal Quattrocento al Settecento si scambiarono i letterati inveleniti dalla polemica; l'allusione al Casti era chiarissima, la donna dell'impero vasto è Caterina di Russia; e il poema «sporco imperti-

illuminismo europeo, di Ettore Bonora, *L'abate Bettinelli*, di Delio Cantimori, *Illuministi e giacobini*, di Riccardo Bacchelli, *Illuminismo in Leopardi e Manzoni*, e del Fubini in modo particolare, *Vittorio Alfieri e la crisi dell'illuminismo*. Debbo ricordare, ma per mera curiosità bibliografica, un mio volumetto di lezioni tenute a Budapest e là stampate nel 1940, che io non ho mai diffuso in Italia, dove insistevo su questa necessità di rivangare la cultura illuministica in Italia, sempre pretermessa dallo storicismo croce-gentiliano (in «Corvina», rassegna italo-ungherese diretta da Tiberio Gerevich e Luigi Zambra, Budapest, 1940, a. III, n. 3, I: *La letteratura italiana del Settecento*, pp. 210-22; ivi, n. 5, *id.*, II: *G. B. Vico*, pp. 227-29; ivi, n. 10, *id.*, III: *Pietro Metastasio*; ivi, 1941, a. IV, n. 2, *id.*, IV: *Vittorio Alfieri*; poi raccolte, *Lezioni sulla letteratura italiana del Settecento*, Budapest, Tip. Franklin, 1941, pp. 49). Anche del Fubini il saggio *Arcadia e Illuminismo*, del 1949, poi nel vol. *Dal Muratori al Baretti*, Bari, Laterza 1954.

nente» è il *Poema Tartaro*, scritto dal Casti. Ma il Croce, parlando dell'abate Casti, si affrettava a ricordare come gli stranieri furono assai più benigni nel giudicare il Casti che non fossero gli italiani; ed egli prendeva un po' le difese del Casti contro il Parini. E citava a suo conforto Wolfango Goethe, il quale osservava d'una novella del Casti, letta in Roma, « che non era molto decente, ma era straordinariamente bella », dove non bisogna dimenticare, aggiunge il Croce, « che il Goethe era il meno pedante e il più aperto degli uomini, molto comprensivo e molto indulgente, e che lesse e assai ammirò e onorò d'un lungo articolo persino la *Cicceide legittima* dell'umbro Lazzarelli, ossia i quattrocento e più sonetti, e altri componimenti, che tutti terminano con una stessa parola schernitrice, giudicandoli forniti d'umorismo inesauribile, e di valore poetico ». E poi lo stesso critico napoletano passava a dire che « non può negarsi che sull'atteggiamento degli italiani ebbe gran peso il violento sonetto del Parini contro il Casti, e poi il basso loco in cui furono cacciati i settecenteschi poeti di corte. Ma, moralmente, il Casti stìe disopra del Metastasio, che non avrebbe neppure osato pensare i giudizi politici che l'altro pensò e disse, dando prova di senno e acume ». Ma noi ci domandiamo sempre perché proprio il Croce avversario dei paragoni letterari, proprio nel caso del Parini ha tanto indulto, e volentieri, a questi paragoni. In un altro luogo, sempre della sua *Letteratura italiana del Settecento*, ha fatto un confronto fra le satire dell'Alfieri e *Il Giorno* del Parini, dando questo giudizio: « Sotto l'aspetto politico, queste satire alfieriane, che investono tanta parte e feriscono tanti punti della vita settecentesca i quali divennero, o stanno per diventare, nel mondo d'oggi, problemi da risolvere, o in via di risoluzione, sono qualcosa di più importante della satira pariniana, rivolta al giovin signore, alla figura, variante in qualche particolare, secondo i tempi dell'ozioso di tutti i tempi, che dell'ozio stesso e delle frivole operazioni onde l'ozio si nutre, riempie la sua giornata ». Ed ecco quello che egli dice del Parini:

Giuseppe Parini, che aprì contro questo personaggio un continuato tiro di minuscologia artiglieria galante-ironica settecentesca, in quel tono di letteratura non si distacca dal mondo stesso che ironizza, il quale già nella sua galanteria smancerosa si ironizzava da sé (!!); e sebbene egli facesse il suo giuoco in ottimi versi, la stessa perfezione di questi suscita non so qual desiderio di quelli muscolosi e duri di Vittorio Alfieri, che picchiava molto e sodo.

Approvava l'orgoglioso Vittorio Alfieri, disdegnava e compativa il plebeo Giuseppe Parini; approvava scrittori del Mezzogiorno, o uno scrittore come l'allobrogo feroce, che la rompeva con la tradizione del primato fiorentino, nel suo stesso vano tentativo di intoscanirsi con monna Vocaboliera, e deprimeva scrittori del Nord? Sono queste insinuazioni meschine e puerili, che pur sono state fatte, e vanno vivacemente respinte e irrise. La ragione era una sola, e di alta origine speculativa: il Croce, dalla sua comunicazione del 1908 sulla liricità, fino a *La poesia* del 1935, aveva sempre maturato e tenuto fede a un concetto puro della poesia, distinto e vorrei dire distillato

rigorosamente non solo dalle altre forme dell'attività dello spirito, ma anche dalla stessa *l e t t e r a t u r a* in cui doveva confinare Orazio, Lucrezio, Molière, Goldoni, e altri che il nostro canto suso appella; in tale nobile recinto, sarebbe potuto rientrare anche lo squisito poeta del *Giorno* e delle *Odi*. In un altro capitolo del citato volume *La letteratura italiana del Settecento*, trattando di Clemente Bondi, un gesuita, il quale aveva scritto delle rime violentissime per la soppressione della Compagnia di Gesù, il Croce osservava che le *Conversazioni* del Bondi (una galleria di ritratti dove sono dipinti i vari partecipanti ad una conversazione) sono da collocarsi sullo stesso piano del *Giorno* del Parini, sebbene questa volta il critico osservi che la sapienza letteraria di verseggiatore nel Parini è molto più alta che non sia in Clemente Bondi:

Così fa nel *Giorno* il Parini (che il Bondi, nella maniera letteraria, volle imitare, e che fu rivendicatore del popolo, dello spregiato volgo, contro gli oziosi signori della frivola vita di piacere).

Senza dubbio noi prendiamo atto che il grande critico napoletano, mentre paragona il Parini a Clemente Bondi, afferma la netta superiorità del primo sul secondo per l'*ars dictandi*; ma proprio quel paragone è un po' offensivo, e metodologicamente e per ragioni di gusto letterario. Il Croce ci ricordava spesso un motto mordace del suo Bertrando Spaventa, quando questi osservava che la poesia del Tasso non si può paragonare a quella di Totonno Tasso, un poetastro napoletano celebrato a Napoli dopo il 1860, anche se ne proclama la netta superiorità, senza far venire giù dal piedistallo il grande Torquato!

Sul Parini, sempre in confronto con altri poeti, e sempre a scapito dell'abate di Bosisio, si può vedere l'altra pagina, scritta dal Croce (231) in *Poesia antica e moderna* (1941), dove, parlando della famosa canzonetta del Metastasio, e ricordando l'appropriazione che dei due versetti, « Non sogno questa volta, Non sognò libertà » fece Gabriele Rossetti, lodava moltissimo la felicità espressiva del Metastasio, ma poi passava a discorrere della poesiola del Parini intitolata *Il brindisi*, con queste parole:

Per un diverso carattere spicca tra la fioritura anacreontica e settecentesca italiana il *Brindisi* del Parini, la meglio riuscita delle innumeri copie che furono tirate dal motivo della rassegnata rinuncia all'amore, e della consolazione ricercata, aspettando la morte, tra vecchi amici, bevendo con loro un bicchiere. Anche qui niente di intimo, niente di profondo, niente di individuato; è una situazione comune, una soluzione comune, una rappresentazione generica. Piuttosto che una lirica è, come la precedente, sotto la veste lirica, una gnomica, la gnomica d'un'edonistica saggezza.

E fin qui nulla di male, sebbene dia una sottile sofferenza al lettore quel Parini accostato a Gabriele Rossetti, per versi che preferiamo non trascrivere; ma il Croce (forse perché in lui rimase inesplorato con una critica or-

ganica il mondo pariniano, e però esso gli doveva ribollire spesso nella fantasia, come avviene a tutti i critici quando conoscono, senza averli approfonditi, alcuni scrittori, giacché la parziale conoscenza provoca dei rimordenti spunti polemici) torna a paragonare i versi del Parini con il *Brindisi* di Wolfgang Goethe:

Ma anche qui, quanta distanza dai *Brindisi* di Wolfgang Goethe, nei quali tutta la vita confluisce coi suoi molteplici e coi suoi più alti motivi, e che dicono parole sagge e forti, affettuose e gravi, e sono frenati e sono alati, e innalzano l'individuo all'universo e all'infinito.

Tutte cose giustissime, ma il metodo seguito con questo tiro di minuscola artiglieria, per riprendere una sua frase, è fuori dalla grande linea metodologica del filosofo napoletano, ed è fuori anche dal suo stesso gusto letterario. La ballatetta di Cavalcanti, egli ci aveva insegnato, non si può paragonare con la *Divina Commedia*, poiché essa è un quadro già di poesia in sé e per sé, e vale nella sua finitezza, infinita come la grande poesia di Dante.

Tutte queste osservazioni noi le abbiamo fatte, per delineare rapidamente quella che è la storia della fama del Parini, fermandoci soltanto sui grandi poeti o grandi critici (altri che possiamo aver ricordato, vi sono come accidenti, e non come sostanza, avrebbe detto don Ferrante): Foscolo, Leopardi, lo stesso Monti, Manzoni, De Sanctis, Carducci, Croce, Domenico Petrinì (anche se soltanto ventinovenne), per concludere che il Parini non esce dall'*Arcadia*, quasi che veramente questa fosse un recinto con suoi steccati e cancelli inviolabili, ma esce dalla complessa esperienza illuministica del suo secolo. Ormai il punto fermo della critica sul Parini non è quello d'un Parini ultimo e raffinatissimo *arcade*, ma d'uno scrittore di alta ispirazione illuministica, che nell'opera sua esplicò quel tanto di poesia di cui fu capace, mentre per il resto fu alto moralista e confessore: il più alto annunciatore dell'arte e dello spirito di Alessandro Manzoni.

Ma dobbiamo aggiungere che poeta *arcade* o poeta *illuminista* può dar luogo a degli equivoci, così come quando diciamo che il Manzoni è poeta romantico e il Verga poeta verista; mentre in verità noi vorremmo dire del Parini, che ferme restando la sua esperienza *arcadica* e la sua esperienza illuministica, egli è l'ultimo alto poeta dell'*umanesimo*. Tutta la sua poesia risente della più scelta letteratura, da Orazio a Properzio; e noi persino nel suo epitetare sentiamo il sapore di una latinità degna di perpetuarsi. Il Poliziano nel '400 e il Parini nel '700 sono compagni: sono poeti «umanistici».

LUIGI RUSSO

MITO E REALTÀ NELLE POLEMICHE DEL BERCHET

I.

Il ritratto che viene fuori dalle pagine che Mario Fubini ha dedicato al Berchet prosatore — e che ci sembrano le più acute e lucide scritte su quest'argomento ¹ —, è senza dubbio ottimistico. Il Berchet vi appare polemista sereno e cordiale, sicuro di essere giunto al possesso di verità semplici ed evidenti, tali da poter facilmente convincere se esposte con ostinata concisione,² con uno stile chiaro che corrisponde strettamente al suo pensiero, fermo alle certezze date dal buon senso, lontanissimo dal dubbio e dalla disperazione.³ Il suo romanticismo respinge le nebbie e le angosce nordiche e, come sarà poi per Manzoni, mette l'accento soprattutto sull'umanità ed universalità della poesia, che non è espressione di una solitaria gioia o sofferenza, ma è sentimento comune a tutti gli uomini, e serve ad affratellarli, a farli riconoscere esseri di uno stesso destino.⁴

Ma questo ritratto, almeno per certi aspetti, non ci convince oggi pienamente, giacché troppo fortemente contrasta sia con l'interpretazione più persuasiva che, a nostro parere, la critica ha proposto della poesia berchettiana, come della « più genuina effusione lirica di uno stato d'animo vigorosamente dominato da un senso vasto e profondo di struggente solitudine: di una solitudine or malinconica or amara, ora cupamente sdegnosa, ora aspramente accorata, ora impregnata di disgusto e disprezzo d'ogni umana bassezza, ora infiammata d'indomito furore patriottico e guerriero », ⁵ sia con l'immagine che del poeta ci danno le sue lettere, così spesso intrise di disincantata malinconia, un'immagine dolente che sembra confermare l'interpretazione del Lopriore. La questione è ora di vedere se, accettata nelle sue linee fondamentali l'analisi fubiniana, riferendola però soltanto al primo periodo dell'attività del Berchet (del resto, nel campo polemico, essa si svolge tutta negli anni del « Conciliatore »), occorra poi giudicare il passaggio dal sereno otti-

¹ MARIO FUBINI, *Stile critico del Berchet*, in *Studi sul Berchet*, Milano, 1951. Ma anche nel « Ponte », febbraio 1952, e in *Romanticismo italiano*, Bari, Laterza, 1954.

² « Piace al Berchet queste verità ferme e sicure, chiarissime nella coscienza morale e al buon senso dirle e ripeterle e imprimerle nella testa dei lettori ».

³ « La misura del Berchet è non già l'ampio e complesso discorso, ma il passo più breve, che può ora restringersi in una formula o in un ordine, ora distendersi in una rappresentazione satirica, in un rimbrotto, in una gustosa caricatura ».

⁴ « E questo fu il romanticismo per lui, un più deciso riconoscimento della presenza della poesia in tutta la vita umana, in tutti i popoli e sotto forme diverse da quelle a cui i lettori italiani erano avvezzi ».

⁵ G. ITALO LOPRIORE, *Le « Romanze » di Giovanni Berchet*, in « Belfagor », luglio 1953, p. 407.

mismo delle pagine pubblicate sul periodico romantico all'accoratezza di tanta sua poesia e degli sfoghi e confessioni epistolari come un mutamento improvviso, come un crollo dovuto alla desolata tristezza di un esilio vissuto in solitudine, senza luce d'amore, restringendo così il significato della sua crisi nei limiti di una vicenda assolutamente personale e privata, o se, invece, le ragioni più profonde di essa non vadano ricercate proprio nel sostrato precario di quell'ottimismo (inteso, perciò, in questo caso, più come camuffamento filosofico che come stato d'animo), nella fragilità ideologica delle basi su cui poggiava, e che erano poi in gran parte le stesse su cui aveva fondamento l'entusiastica, ma un po' ingenua attività dei primi romantici italiani.

II.

È necessario fermarsi, anzitutto, sulla *Lettera sul dramma « Demetrio e Polibio »*,⁶ che risale al 1813. Con una punta di giovanile spavalderia il Berchet affronta in essa una grossa questione di estetica: quella della validità di un'opera d'arte, e del criterio con cui tale validità va giudicata. È significativo, in primo luogo, che il Berchet lo faccia discorrendo di musica, dell'arte cioè che, a suo parere, fa appello più al sentimento che alla ragione (« primo e forse unico istituto della musica » egli scrive « è quello d'impadronirsi rapidamente dei cuori umani e di dirigerne e travolgerne ad arbitrio assoluto di lei gli affetti »), ed è anche significativo che si riferisca, per essa, proprio alla musica rossiniana, « refrattaria », in effetti, al Romanticismo, e tuttavia « nuova » per la « veste musicale », per le « forme innovatrici » che rivestivano il suo « messaggio conservatore »,⁷ forme che necessariamente dovevano colpire lo spettatore « medio » e chi, come il Berchet, non era, a quanto afferma egli stesso, un conoscitore dell'arte musicale. Il fatto che il Berchet si faceva una bandiera del nome di Rossini, viene ad indicare, ci sembra, che il rinnovamento estetico da lui auspicato non incideva in profondità, ma si fermava alla superficie; non era il frutto di un personale travaglio ideologico, ma il riecheggiamento, in termini di « manifesto » (senza però intenzioni rivoluzionarie) di un sentimento — più che di un concetto — che egli avvertiva nell'aria (e, in effetti, il merito maggiore del Berchet polemistà è proprio nella sua capacità di intuire la direzione del movimento culturale e di farsene subito, in un certo senso, banditore).

Il Berchet sentiva insomma che la sua voce era l'espressione del pensiero e della volontà del « pubblico », di cui egli, in definitiva, veniva ad essere l'interprete, e questa sensazione costituiva la sua sicurezza, e dava forza e fermezza alle sue affermazioni. Era il consenso del « pubblico » che gli permetteva di sferrare un attacco contro i « pedanti », e, nello stesso tempo, di

⁶ « Lettera sul dramma *Demetrio e Polibio*, cantato nel teatro Carcano », in *Opere*, a cura di Egidio Bellorini, Bari, Laterza, 1912, vol. II.

⁷ Questa e le successive citazioni sono tratte dallo studio di MASSIMO MILA, *La vita della musica nell'Ottocento italiano*, pubblicato su « Belfagor », settembre 1957.

allontanare il sospetto che il giudizio da lui dato provenisse proprio da quell'«educazione» che egli voleva combattere. «Se manifestissimi segni» osservava «mi convincono che la medesima emozione che io provo è sempre e con gli stessi mezzi destata né più né meno viva nell'universalità degli spettatori, a segno di togliermi affatto ogni dubbio che ella possa prodursi in me solamente, o per ignota e bizzarra disposizione di fibre, per una debolezza non comune di anima, o per certe troppo squisite attitudini a sentire, alle quali m'abbia disposto forse malamente una peculiare educazione; e se infine dal maggiore o minore conseguimento d'affetti è lecito far paragone fra una musica e l'altra, e il misurarne così la bontà positiva di ciascheduna non è logica strana; io sprezzerei con ardimento deliberato qualsivoglia anatema dei pedanti dell'arte musica, e quantunque non iniziato ne' loro misteri, non grave il capo di crome e biscrome, giurerò solennemente a te, e teco, se ti aggrada, anche al pubblico intero, che il signor Rossini, quando dettava quest'opera era quasi certamente ispirato da un genio buono».⁸

Certo, quello contro i «pedanti» è un attacco appena accennato e non ha l'impeto dell'altro che sarà contenuto nella *Lettera semiseria*, quando la casta dei classicisti (qui velati, appunto, con una definizione meno compromettente), sarà individuata con una chiarezza assai più pungente; ma i futuri bersagli del Berchet già si vanno, ad ogni modo, precisando. Non era naturalmente la prima volta, nella storia letteraria italiana, che i «pedanti» venivano presi di mira, ma l'attacco del Berchet ha un carattere nuovo, proprio perché dietro lo scrittore, come abbiamo osservato, c'è il «pubblico», che vuole occupare un suo posto nella vita culturale e che, attraverso il Berchet, chiede che siano infrante le barriere che lo separano da essa. Ora, perché questo accada, è necessario anzitutto rimuovere l'ostacolo più grosso: quello della scarsa preparazione, della mancanza di una capacità critica ottenuta con il lungo studio. A quest'ultima è perciò sostituito il sentimento. In tale maniera, naturalmente, il conflitto romantico tra cuore e mente viene ad essere assai ridotto ed attenuato, ma, per comprendere bene il Berchet, è necessario, appunto, ricondurre nei suoi limiti ben precisi il significato che hanno in lui le due grandi parole, anche per sottolineare meglio la distanza che lo divide non solo dai romantici stranieri, ma anche da quelli italiani del cosiddetto tardo romanticismo, e da un Ludovico Di Breme. Il cuore è il mondo degli affetti, variamente agitati dall'opera d'arte (non l'impetuosa passione di tanti romantici): la mente è la facoltà critica dovuta all'insegnamento tradizionale e codificato (non la limpida razionalità che lotta e frena l'impeto passionale, come negli scrittori classici).

L'attacco alla «classe dei letterati»⁹ non ha dunque la violenza di

⁸ *Opere*, cit., vol. II, p. 2.

⁹ Come la definì Pietro Borsieri. Cfr. «Avventure letterarie di un giorno, o consigli di un galantuomo a vari scrittori», in *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, a cura di Egidio Bellorini, Bari, Laterza, 1943, vol. I.

quello che sarà loro portato in seguito, dietro l'esempio di Madame de Staël. Quando essi saranno direttamente chiamati in causa, per le loro responsabilità di ceto intellettuale che, secondo la Staël, è venuto meno ai suoi compiti, reagiranno con molta decisione. La polemica divamperà, ed il Berchet vi interverrà con la *Lettera semiseria*, in cui preciserà le teorie esposte nell'operetta precedente, mostrando che il suo pensiero si è svolto ed arricchito.

III.

Nella *Lettera semiseria*, infatti, il concetto di « pubblico » si allarga fino a comprendere, con la definizione di « popolo », tutta una classe: non più, dunque, soltanto gli spettatori che vogliono essere partecipi di un'emozione artistica, ma la più numerosa schiera degli esseri intelligenti e sensibili, schiera che può agevolmente essere identificata nella borghesia. Com'è noto, infatti, il Berchet esclude dal « popolo » sia i « parigini » che gli « ottentotti »: i primi sono i classicisti — non gli aristocratici,¹⁰ — i secondi sono i proletari. Tra gli uni e gli altri si trova appunto la borghesia, ben distinta dalla plebe, giacché uomini capaci di sentir poesia non possono certamente esser trovati da chi « visita le ultime casipole della plebe affamata ».

Il Berchet, in sostanza, si sente più vicino al borghese tedesco che al contadino della sua terra: rilevarlo non significa, a nostro parere, fare del moralismo astratto, ma indicare un limite che non è solo del Berchet, sì invece di tutto il movimento romantico italiano, ma che proprio nel Berchet acquista maggior rilievo, perché condiziona in maniera determinante alcuni aspetti fondamentali del suo pensiero. La mitizzazione della borghesia nel concetto di « popolo », infatti, compiuta astraendo dalla concreta situazione italiana, assai più complessa, ed operando inoltre un taglio netto nel corpo della nazione, che viene ad esser divisa in due parti, « popolo » e « ot-

¹⁰ Lo stesso Berchet ci sembra, a questo proposito, abbastanza chiaro. Egli scrive: « La seconda [classe] che racchiude in sé quei pochi i quali escono dalla comune in modo da perdere ogni impronta nazionale, vuole bensì essere rispettata dal poeta, ma non idolatrata, ma non temuta. Il giudizio, che i membri di questa classe fanno delle moderne poetiche, non suole derivare dal suffragio immediato delle sensazioni, ma da' confronti. Negli anni del fervore eglino hanno trovato il bello presso tale e tal altro poeta; e ciò che non somiglia al bello sentito un tempo, pare loro di doverlo ora ricusare ». Giuliano Manacorda invece osserva, forse un po' troppo schematicamente: « Nel concreto, le tre classi enunciate dal Berchet si configurano come aristocrazia, laica ed ecclesiastica, borghesia e quarto stato » (in « Società », settembre 1951, p. 408). Ma Berchet è un romantico, non un illuminista. Gli illuministi avevano definito terzo stato sia la borghesia che il proletariato; con i romantici, invece, compare la divisione tra questo e quella, e diminuisce la distanza tra la borghesia e l'aristocrazia. In realtà la lotta dei classicisti contro i romantici non era dovuta al timore che sotto le nuove dottrine letterarie potessero essere contrabbandate ideologie politiche rivoluzionarie, o, perlomeno, non era questo il timore principale: i classicisti combattevano i romantici soprattutto perché essi minacciavano il loro predominio letterario, perché volevano distruggere quel patrimonio d'immagini il cui possesso costituiva il segno distintivo e l'elemento di coesione della casta.

tentotti», da una profonda frattura, è una fragile costruzione ideologica. Collocata in una dimensione intellettualistica — e nemmeno molto chiara su quest'ultimo piano, poiché il Berchet aveva un'idea piuttosto vaga di quei romantici tedeschi a cui avrebbe voluto ispirarsi — è destinata per la sua stessa natura non a cercare addentellati con la realtà, ma a crescere su se stessa ed a svilupparsi nell'analogo ed altrettanto gracile simbolo della Germania.

La limitazione del concetto berchettiano di «popolo», poi, è ancora più evidente se lo si considera in paragone con quello dei romantici stranieri, soprattutto tedeschi: per il Berchet, infatti, la poesia è un canto dalle mille risonanze, non un canto corale, ed il popolo non ne è l'autore, ma è pronto ad accoglierla, se la sente sua. Naturalmente, con questa osservazione, non si vuole ridare valore al mito romantico del popolo creatore di poesia, ma sottolinearne soltanto l'evidenza fantastica, rispetto alla concezione berchettiana.

A proposito dei rapporti tra il «popolo» e l'arte occorre infine sottolineare che quest'ultima è vista nella *Lettera semiseria* come necessaria al soddisfacimento dei bisogni estetici del popolo, giacché, per il Berchet, vi sono dei bisogni estetici da soddisfare non molto diversi da quelli economici. Leggiamo infatti che la poesia «è diretta a migliorare i costumi degli uomini, a farne gentili gli animi, a contentarne i bisogni della fantasia e del cuore; poiché la tendenza alla poesia, simigliante ad ogni altro desiderio, suscita in noi dei veri bisogni morali».¹¹ Sembra quasi che il Berchet, caduto l'antico criterio di giudizio dell'arte come espressione di un'assoluta bellezza voglia, in un certo senso, giustificarne l'esistenza nel nuovo ordinamento sociale che si va profilando, sottolineando quei motivi che possono dare ad essa anche un valore «economico». A questo proposito lo spunto più notevole è contenuto però nella recensione dell'*Origine delle lettere* del Roscoe, recensione pubblicata sul *Conciliatore*. Dopo aver criticato la parte del discorso in cui il Roscoe mostra di non credere al progressivo perfezionamento dell'uomo, il Berchet conclude, con un accenno di sorriso, alla fine, che non vela la serietà dell'argomento:

Dettate per lo contrario dallo schietto sentimento della verità crediamo le ultime pagine del discorso, ove sono enumerati tutti i vantaggi derivanti ad un popolo dalla coltura delle scienze, delle lettere e delle arti. E se a qualche rigoroso zelatore della dignità degli studi spiacesse forse il veder messi in mostra dall'autore non solamente i vantaggi morali, ma con lunghe parole anche i vantaggi pecuniari, noi lo pregheremmo di considerare che anche questi non vogliono essere trascurati, perché non poco concorrono a produrre il bene de' popoli. E pel signor Roscoe era interessantissima cosa il contemplare gli studi anche da questo lato, ed il fermarvi molto, massime recitando il suo discorso in Liverpool, città, come tutti sanno, piena zeppa di mercanti.¹²

¹¹ *Opera cit.*, p. 27.

¹² *Opera cit.*, p. 122.

Si tratta, in realtà, di motivi illuministici, perché proprio l'illuminismo aveva cercato di saldare la frattura tra società e letteratura, facendo di quest'ultima un fattore di progresso, con cui si poteva direttamente incidere sulla struttura sociale, nel tentativo di modificarla. E non desta meraviglia il fatto che spunti del genere si trovano nel romantico Berchet.

IV.

Sull'illuminismo, merita di esser rilevata la seguente affermazione del Berchet: « se i lumi talvolta non progrediscono in ragione d'aumento, progrediscono in ragione di diffusione; il che, a modo d'esempio, accade ora in alcune parti d'Europa ». Il Berchet, dunque, crede ancora nella civiltà dei « lumi », anche se, date le condizioni politiche dell'Europa, non può più sperare in un suo svolgimento in profondità, ma soltanto in una sua diffusione sul piano orizzontale. Gli sembra infatti che nell'Europa postnapoleonica si vadano pacificamente diffondendo in alcune nazioni rimaste finora estranee alle nuove idee, quei « lumi » che le guerre non hanno saputo portarvi: si tratta di un atteggiamento perfettamente comprensibile e storicamente giustificabile, perché corrisponde all'interpretazione che la borghesia italiana (e, particolarmente, lombarda) dava di quello postnapoleonico come di un periodo di pacifica espansione delle idee nate con la rivoluzione francese. Come la maggior parte dei romantici italiani, il Berchet non vede una frattura vera e propria tra romanticismo ed illuminismo: ¹³ non può accettare del tutto quest'ultimo, anche perché esso è stato espressione di quella borghesia francese che, dopo aver favorito, sul piano ideologico, lo sviluppo delle classi borghesi delle altre nazioni europee, se le è poi trovate di fronte quando l'espansionismo napoleonico ha mostrato che i suoi interessi non coincidevano con i loro; ¹⁴ d'altra parte non vuole nemmeno rifiutare quei succhi illuministici di cui si è nutrita la parte più avanzata della cultura italiana nei decenni precedenti (i romantici del « Conciliatore » si sentono sempre molto vicini agli illuministi del « Caffè »), e non ha, del resto, alcuna necessità di farlo: il filone illuministico della nostra cultura non ha prodotto, come in Francia, la minaccia giacobina. Il romanticismo del Berchet, pertanto, non solo eredita dall'illuminismo molti motivi, ma, per alcuni aspetti, ne è quasi la continuazione, una continuazione, però, che dà molta importanza, più che alla « ragione », al « buon senso ».

¹³ Nella *Lettera semiseria*, tra gli autori da leggere, sono ricordati illuministi e romantici insieme: Burke, Lessing, Bouterweck, Schiller, Beccaria, madame de Staël, Schlegel, Cuoco. Al Berchet importa soprattutto la sprovvincializzazione della cultura italiana, la sua immissione nel più vasto circolo della cultura europea.

¹⁴ Anche la borghesia italiana salutò con gioia la fine del dominio napoleonico. I commercianti e gli industriali lombardi, alla caduta di Napoleone, « si affrettarono a dichiarare ad alta voce ciò che erano stati costretti a tacere per così lungo tempo; la politica napoleonica, per unanime parere, aveva tagliato le gambe ad ogni specie di commercio, ed il rappresentante di Milano si affrettò a dichiararlo, dopo il 1° marzo 1814, agli Austriaci, nuovi padroni del paese » (EUGENIO TARLE, *La vita economica dell'Italia nell'età napoleonica*, Torino, Einaudi, 1950, p. 81).

Ma la Francia finisce di essere, ideologicamente, la nazione-guida degli intellettuali italiani. La Germania, a cui si volge il Berchet, è qualcosa di diverso: è la trasfigurazione simbolica di alcuni motivi polemici, non una nazione concretamente identificata come portatrice di una particolare cultura, quale era stata la Francia per gli illuministi, e questo spiega come la conoscenza diretta della Germania sia esiziale per il suo mito. Esso era stato diffuso in Europa soprattutto da Madame de Staël. « Fu Madame de Staël » scrive Giuseppe Berti in un suo studio sul romanticismo « a portare il mondo germanico nella letteratura francese e anche nella letteratura italiana e a dare al romanticismo i suoi colori. Senonché, che cos'era questo mondo germanico, questo meraviglioso medio evo cristiano tedesco, che si voleva contrapporre a quel rovinoso materialismo che a dire della Staël, in Francia aveva spento l'entusiasmo, senza del quale le nazioni si corrompono e si sfasciano? Era la Germania che era uscita dalla disfatta della grandiosa ribellione armata dei contadini tedeschi della prima metà del XVI secolo, con una sanguinosa e bestiale reazione. Era un paese retrivo, diviso, spezzettato, un nido di vipere di baroni feudali e di principotti autocratici ».¹⁵ Ma, aggiunge il Berti, il mondo tedesco non appariva a madame de Staël così brutto com'era in realtà. Prima di tutto perché era idealizzato e trasformato da questo culto romantico. In secondo luogo perché madame de Staël veniva dai circoli ginevrini che avevano dato Rousseau e l'alta cultura ginevrina, e non dalla vita tedesca.

Anche al Berchet, in realtà, il mondo tedesco appariva diverso, trasfigurato. Consideriamo, per esempio, la *Lettera semiseria*. In questa esso non è soltanto la medievale atmosfera di saga nordica della *Eleonora* e del *Cacciatore feroce* (da ritenere, comunque, più uno strumento di rottura anticlassicistica che un programma letterario proponibile all'imitazione degli scrittori italiani), e non è nemmeno la Germania orgogliosa del Herder,¹⁶ e sia pure non direttamente conosciuta, ma ricevuta in modo riflesso. La Germania che occupa la fantasia del Berchet è, invece, soprattutto l'inesistente Germania borghese, un idolo polemico che non ha nessun riferimento alla realtà tedesca. Dopo aver scritto che, delle tre classi in cui si divide ogni nazione, soltanto la seconda, cioè il « popolo », è capace di sentir poesia, il Berchet, infatti, aggiunge: « E s'io dovessi indicare uomini che più si trovino oggidì in questa disposizione poetica, parmi che andrei a cercarli in una parte della Germania ».

¹⁵ *Appunti sull'età romantica*, in « Società », luglio-dicembre 1946, Torino, Einaudi, p. 585.

¹⁶ Il Galletti, nella prefazione alla sua edizione della *Lettera semiseria*, vede nell'atteggiamento del Berchet una ingenua accettazione del programma antilatino dei romantici tedeschi, ed attacca tale programma. Ma di quei romantici, com'è stato notato, tra gli altri, dal Li Gotti, il Berchet aveva, in effetti, un'idea assai vaga. Il Galletti è poi tornato su quest'argomento (cfr. *Studi sul Berchet*, cit.) riconoscendo la scarsa conoscenza che il Berchet aveva della cultura tedesca, al tempo della stesura della *Lettera semiseria*, ma mantenendo vive le punte polemiche antitedesche, questa volta dirette contro la pseudo-cultura nazista.

Così il mito della Germania si collega con quello del « popolo », diremo, anzi, che ne è la traduzione in un'immagine più evidente. Anche affondando le sue radici in un preciso terreno culturale, esso viene poi a trovare alimento in un'esigenza che è insieme storica e sentimentale, un'esigenza profonda, e che non è soltanto del Berchet, ma un po' di tutti i primi romantici italiani, quella di un fantastico mondo, poetico e polemico insieme, a cui, mitizzandolo, riferire le loro speranze e le loro illusioni, non potendo e non volendo riferirsi esplicitamente alla realtà italiana. La Germania borghese (come idealizzazione, appunto, del concetto « popolo ») è un valore emblematico che ha nelle pagine del Berchet tanto maggiore evidenza, quanto più è lontana da esse la società italiana (i suoi articoli — di costume — sulle scortesie maschili al teatro della Scala o sull'opportunità di far partecipare le fanciulle della buona società alle feste, ci sembrano sottolineare ancora meglio, nel loro carattere di gergo, l'assenza dalle sue pagine polemiche della complessa realtà che lo circondava).

V.

Il continuo ricorso agli esempi stranieri, sia che il Berchet tratti di politica, sia che discorra di letteratura o di costume non è del resto, nemmeno esso, un atteggiamento personale, isolato, ma risponde a motivi diffusi nell'opinione pubblica borghese. Esso è dovuto, in sostanza, alla debolezza della classe borghese italiana. Cresciuta accanto al feudo, è mancata ad essa la forza di rompere decisamente col passato: la stessa crisi del sistema feudale è stata provocata da interno disfacimento e dalla spinta della rivoluzione francese, non da un forte movimento guidato dalla borghesia; questa tende, perciò, a concepire le soluzioni dei suoi problemi più su un piano europeo, in collegamento, cioè, con altre forze agenti in Europa, che su quello nazionale, e non soltanto nel campo della politica, ma anche in letteratura. È anche possibile rilevare nelle ideologie da esse espresse in quegli anni diversi elementi piccolo-borghesi; occorre però osservare che non esisteva allora in Italia una classe borghese sufficientemente differenziata nei suoi vari strati, come, per esempio, in Francia, e non ci sembrerebbe perciò giusto, per quel periodo, scrivere di un piccola borghesia a sé stante, stretta nelle contraddizioni di una società capitalistica. Vi erano certamente nuclei di « ceto rustico » e di « borghigiani medievali », ma essi non erano in grado di dar vita ad un serio movimento culturale. Tuttavia sebbene non esistesse, in senso scientifico, una piccola borghesia vera e propria, le ideologie piccolo-borghesi d'importazione ebbero presso di noi ampia diffusione (si pensi al Sismondi, il maggior rappresentante del romanticismo economico). Il fatto è che l'intera classe borghese italiana, non essendosi temprata in una grande rivoluzione, e non trovandosi unita in un solo stato, viveva politicamente ed ideologicamente una vita precaria, e da questo era spinta ad accogliere concezioni piccolo-borghesi. Una traccia notevole possiamo trovarne in quella che

il Berchet ebbe della poesia popolare, di cui egli diede una particolare interpretazione.

Il Fubini ha notato la propensione del Berchet a cercare la poesia nelle letterature più inclini al tono popolare, non solo nella tedesca e nella spagnola, ma anche nell'indiana, in quella *Sakuntala*, per esempio, «che, secondo la sua interpretazione sembrerebbe rientrare pur essa in certo qual modo nella poesia da lui particolarmente amata, per quei caratteri che egli pone particolarmente in rilievo, la semplicità della trama e la semplicità degli affetti, l'assenza di personaggi fuor del comune, al fine, si direbbe anche qui di richiamare gli italiani ad una poesia meno aristocratica e disdegnosa della vita di ogni giorno». ¹⁷ Dal passo del Berchet a cui il Fubini si riferisce appare chiaro, inoltre, che anche la sua ammirazione per Shakespeare gli deriva, almeno in parte, dai suoi drammi più semplici. Discorrendo dell'autore della *Sakuntala*, egli infatti osserva:

Ed anch'egli, a somiglianza del poeta inglese in alcuni drammi, occupa la mente ed il cuore dei lettori col rappresentare loro la semplice successione de' fatti, le semplici peripezie delle passioni, senza far derivare l'effetto drammatico da alcune assolute individualità di carattere ne' personaggi del dramma. Sacontala, Dushmanta, Canna, ecc., sono persone che nulla hanno in sé di straordinario. Non vengono innalzate al disopra del comune, se non quel tanto che basta per sollevarle all'ideale poetico. Ciò che a noi le rende interessanti non è il complesso del loro carattere particolare, bensì lo stato delle anime loro, agitate da passioni comuni agli uomini in generale, ma con particolarità di accidenti esteriori. ¹⁸

Questo passo ci sembra interessante, e meritevole perciò di essere ulteriormente analizzato. C'è, indubbiamente, l'intenzione di richiamare gli italiani ad una poesia meno aristocratica, ma vi è, di più, il tentativo di delineare una precisa poetica, a cui la nuova poesia dovrebbe ispirarsi. «La semplice successione dei fatti», le «semplici peripezie delle passioni», verrebbero ad essere, in sostanza, lo scheletro di un'arte priva di drammaticità, senza conflitti, ottimistica. Che il Berchet desideri proprio un'arte che abbia questi caratteri, sembra confermarlo la dimensione che per lui dovrebbe avere il personaggio, non «assoluta individualità», ma uomo «agitato da passioni comuni agli uomini in generale» (le «particolarità di accidenti esteriori» sono il minimo necessario all'individuazione). Il Berchet non vuole in alcun modo esaltare l'individuo-eroe, nemmeno come «tipo» rappresentante tutta una classe, ma vuole, al contrario, abbassarlo al livello degli altri uomini. Il personaggio, per così dire, «balzachiano», è, di conseguenza, assolutamente estraneo al Berchet, e non può essere diversamente, perché egli non si pone il problema dello sviluppo della personalità borghese, ma la vede sommersa nel grigiore della massa indistinta ed amorfa. Non possiamo, pertanto,

¹⁷ *Studi sul Berchet*, cit., p. 546

¹⁸ *Opera cit.*, p. 145.

definire « borghese » la sua concezione dell'arte (sarebbe, semmai, più giusto chiamarla piccolo-borghese,¹⁹ intendendo, naturalmente, questa definizione non in senso ristretto e limitativo, ma solo come caratterizzazione politico-culturale), e meno ancora romantica. A questo riguardo, in realtà, la posizione del Berchet non soltanto è lontanissima da quella dei romantici stranieri, ma non coincide nemmeno con le idee degli altri romantici italiani. Il Di Breme, per esempio, per fare l'esempio più notevole, si muove su un piano assai diverso: egli ama infatti i personaggi scolpiti a tutto rilievo, i « Satani nati a splendidi destini », e non crede che la vita di tutti i giorni sia degna di celebrazione artistica: quella vita semplice, comune agli uomini tutti, che il Berchet vuole invece fare oggetto di poesia. Vero è che nell'esilio il Berchet lamenterà fortemente la logorante monotonia di una vita banale, vissuta in una noia distruttrice, la stessa, in fondo, di cui ora tessesse le lodi: ma qui si tratta di un motivo polemico, più tardi invece sarà la pungente realtà.²⁰ Anche quest'aspetto del pensiero berchettiano, dunque, non è saldamente legato ad una profonda e sentita esperienza. E questo suo carattere ci sembra possa dar meglio ragione — e non soltanto su un piano psicologico — di alcuni suoi atteggiamenti, di certa amara e incontrollata sfiducia, dell'aperta confessione di resa, politica ed insieme umana, che il Berchet fa nell'esilio.

In una lettera del 1836 possiamo leggere, appunto, un desolato bilancio di fallimento: « Condannato a dover sempre aver cura d'una seccante salute; travagliato da anni ed anni da sciagure o pubbliche o tutte mie particolari; costretto a sprecare inconcludentemente una esistenza d'uomo, come direbbe A. Dumas, a correr dietro a speranze che non si riducono mai a fatti, ad amare (diciamo la cosa) senz'essere riamato, a dover trangugiare l'amaro della gelosia, senza alcun che del dolce d'una affezione tranquillamente corrisposta ecc. ecc. che meraviglia poi se il buon umore se ne va! ». ²¹ Le sciagure pubbliche, che hanno provocato lo spegnersi dei generosi entusiasmi giovanili, sono messe qui sullo stesso piano di quelle private, il mal d'occhi, le difficoltà economiche, il costante e sempre deluso amore per l'Arconati, in un quadro che si allarga fino a comprendere il significato di un'intera esistenza, e la constatazione di aver vissuto una vita « inconcludente » è fatta senza ribellione, con un'accettazione rassegnata che mostra la gravità della sconfitta. E vi sono parole, da lui scritte parecchi anni prima, ancora più si-

¹⁹ Discorrendo di alcune vicende biografiche del Berchet, Giuliano Manacorda (art. cit.) osserva: « Mai sfiora il Berchet il sospetto di essere forse lui stesso un poco ottentotto, costretto com'è dalle ristrettezze economiche a vivere contraggenio; a non dare quanto potrebbe, e a « sopire » dunque quella tendenza poetica che dentro gli urge ». Allargando il rilievo dal fatto personale ad una situazione più generale, si può forse osservare che questo è proprio un tipico atteggiamento « piccolo-borghese ».

²⁰ Le sue lettere, pubblicate ora dal Van Nuffel, sono, a questo proposito, assai significative.

²¹ ETTORE LI GOTTI, *Giovanni Berchet, La letteratura e la politica del Risorgimento nazionale*, La Nuova Italia, Firenze, 1933, p. 389.

gnificative, e che indicano un motivo non occasionale e momentaneo, ma che ritorna immutato a distanza di anni:

Io non fui mai buono per ispingermi avanti nel mondo; non so brigare, mi ripugna il cercare: un impiego per me bisognerebbe che fosse come i maccheroni d'Arlecchino, da piovargli in bocca, solo che egli tenesse la bocca aperta. La fortuna non è fatta per chi non sa corteggiarla; intendo la fortuna pecuniaria, perché la vera e più squisita fortuna d'avere degli amici, quantunque rara, io l'ho conseguita.... L'ho detto tante volte: il male mio l'ha fatto la Divina Provvidenza col crearmi per essere un ricco indipendente e dimenticarsi poi di pormi la borsa nel taschino. Posso io andar contro la Provvidenza? Il meglio è far di tutto per sopire il sentimento di questa disarmonia tra l'animo mio e le mie circostanze; e mi proverò ancora come ho fatto fin qui. Ella m'assista col non toccarmi questa corda. Vi sono de' mali che non si posson toglier di mezzo, e solo è da pensare ad addormentarli; ne guadagnerò una maggiore stupidezza d'intelletto, e me ne avveggo; ma chi sa che la somma felicità quaggiù non consista appunto nella stupidezza? Sarebbe bella che per questa via giungessi alla contentezza di me medesimo! Parliamo d'altro.²²

Il Berchet, che avrebbe voluto in realtà vivere una libera e pacifica e serena vita, illuminata dal progresso, di fronte alla lotta per l'esistenza e ad una grigia realtà, piega il capo, rimpiangendo di non essere nato « con una borsa nel taschino ». Il tema della povertà in questa pagina si unisce strettamente a quello della delusione amorosa, e l'amarezza che pervade entrambi viene giustamente ricondotta alla « disarmonia » tra l'animo e le circostanze, vale a dire tra sogno e realtà, che nell'esilio è venuta alla luce in tutta la sua crudezza, ma che già da tempo esisteva. È la stessa disarmonia, infatti, che a noi è sembrato di avvertire tra le costruzioni ideologiche da lui create negli anni del « Conciliatore » e la struttura sociale: il mito, in sostanza, che non è trasfigurazione della vita reale, ma astratta ed intellettualistica sovrapposizione ad essa. Atteggiamento questo che non va considerato, ci sembra, soltanto del Berchet: il facile ottimismo, la fiducia nel progresso di una società che appare più quale si desidera che sia (e l'equivoco è possibile solo fino allo scoppio di una crisi, almeno in questo campo, risolutiva, come quella del 20-21), che quale in effetti è, proprio di una classe che non è padrona della sua sorte, di una borghesia che non è ancora divenuta tale, nel senso vero e proprio della parola, ed è propensa all'entusiasmo ed allo scoraggiamento, più che serenamente consapevole delle sue possibilità. E la crisi di tutto il primo movimento romantico riflette in sé appunto questa più vasta e profonda crisi di tutta una classe.

VI.

Quando, nell'esilio, il Berchet può finalmente conoscere direttamente la Germania, in cui vive a lungo, ne parla in tono fortemente deluso, come di chi abbia visto improvvisamente dissolversi un velo di nebbia davanti agli

²² E. LI GOTTI, *op. cit.*, p. 250. La lettera, del 5 dicembre 1826, è indirizzata alla marchesa Arconati.

occhi. I nomi dei grandi intellettuali tedeschi, che rappresentavano un tempo una parte importante della « cultura europea », assumono ora dei lineamenti ben chiari, ed il Berchet ne scrive con impietosa acutezza: « Ma Schlegel » osserva « non ha niente del fare di Niebuhr; e il piacere del suo discorso è guasto talvolta da certe sortite che sentono il *parvenu*; loda le sue croci, i suoi cavalli, la sua bella e costosa casa ». E non importa che questo sia anche il giudizio dei fratelli Grimm: importa invece che ad esprimerlo sia adesso proprio il Berchet, un tempo astrattamente entusiasta della cultura tedesca, quel Berchet che, quando sa che un filosofo tedesco nelle sue lezioni vuol « creare Dio », non può fare a meno di riderne. Le alte vette delle speculazioni filosofiche fanno venire il capogiro al suo modesto buon senso.

La Germania riacquista, negli anni dell'esilio, le sue reali proporzioni, perdendo ogni dimensione favolosa: essa è ora soltanto una delle tante nazioni oppresse d'Europa che, per la sua liberazione, deve, come l'Italia, guardare alla Francia: « E noi e i tedeschi » scrive infatti il Berchet « saremo liberi quando un mutamento qualunque in meglio avvenga in Francia. Senza di ciò non v'è che schiacciamento e per noi e pe' tedeschi. Un poco di pazienza ancora, e migliore opportunità non mancherà di certo alle due nazioni; ed io n'ho fede vivissima.... Sola, abbandonata a se medesima, la guerriera Polonia ha dovuto soccombere; sola, abbandonata a se medesima, che può fare la non guerriera nostra patria? Soccombere alle baionette austriache, non frenate da nessuna minaccia esterna e soccombere senza pure la gloria d'una gran battaglia ».

Qui però non c'è nessun accenno ad un ritorno al concetto della Francia nazione-guida, concetto, ripetiamo, ormai storicamente tramontato: la Francia qui conta soltanto per le ripercussioni che le sue vicende possono avere nel resto d'Europa: non nel senso che le spetti una funzione egemonica, dunque, ma per le reazioni a catena che un'eventuale rivoluzione scoppiata in essa potrebbe provocare, con effetto puramente meccanico. Lo sguardo del Berchet si è fatto più acuto e smagato; davanti ai suoi occhi si stende un'Europa ben definita nei suoi caratteri politico-geografici. Diverso era stato il suo atteggiamento negli anni della sua più intensa attività polemica. Egli allora scriveva:

[....] i progressi generali del sapere umano e le recenti vicende politiche insegnarono finalmente anche al maggior numero degli italiani che i popoli attuali d'Europa non formano oggimai che una sola famiglia di tutti fratelli; insegnarono che l'essere questi talvolta aizzati gli uni contro gli altri non è opera del loro vero interesse generale, ma sì bene della preponderanza di passioni individuali, e che la ferocia delle ire tra nazione e nazione, per produrre la contentezza di un tre o quattro uomini bisogna che ne rovini un tre o quattro milioni, rinforzata l'idea già detta da secoli che, se i popoli riescono alquanto diversi tra di essi per ragione di lievi accidenti, sono nondimeno fratelli davvero per ragione di origine e per l'uniformità de' loro diritti e de' loro bisogni massimi, insegnarono quali sieno i nostri diritti e quali i nostri bisogni presenti; insegnarono che l'odiarsi a vicenda de' popoli è uno dei difetti più deplorabili dell'umanità. Difetto che parve perdere alquanto della sua turpitudine agli occhi di taluni, perché lo

videro scendere a noi per via di scolastica tradizione insieme ad alcune altre venerate ribalderie degli antichi. Le mire a cui tendono i popoli attuali d'Europa sono in tutti le medesime, e ciascuno di essi può conseguire i propri desideri senza nuocere a' desideri dell'altro. Perché dunque con ributtante furezza sdegnare di consigliarsi a vicenda? L'amore della patria è santissimo ora come lo fu sempre. Ma esso consiste nel desiderare operosamente la felicità, non nella ostentazione di riti meramente verbali. E i mezzi di conseguire tale felicità variano col variare delle circostanze. Ai romani, illusi dall'orgoglio e dall'avarizia, una via di felicità parve lo sprezzar gli altri popoli e il conquistarli. L'esperienza ha mostrato purtroppo che la smania delle conquiste ne' popoli moderni è una fonte tremenda di sciagure non solo pei conquistati, ma ben anche sovente pe' conquistatori, e che da tutt'altri principi dipende ora la bella o la trista fortuna de' popoli.²³

A proposito dell'europeismo del Berchet il Van Nuffel osserva che egli nell'esilio si fece «nell'ambito culturale, l'apostolo dell'europeanismo che aveva auspicato nella prefazione dei *Profughi di Parga: Les peuples de l'Europe ne sont ni peuvent être sérieusement ennemis les uns des autres, et moins que jamais aujourd'hui qu'ils se trouvent presque tous dans un état de souffrance, où la douleur concourt avec la raison et les lumières à développer parmi eux ce sentiment de nationalité européenne qui commence à les rapprocher*».²⁴ Ma a noi sembra che, pur senza sottovalutare i contatti che il Berchet stabilì con alcuni ambienti culturali europei, contatti su cui trova fondamento il giudizio del Van Nuffel, anche in questo campo vi sia stato nelle idee del Berchet un mutamento profondo. C'è da osservare anzitutto che la pagina da noi sopra riportata va collocata in un preciso momento storico, in quell'atmosfera della Restaurazione in cui aveva ripreso vigore il concetto settecentesco dell'Europa. Scriveva nel 1814 Antonio Coppi, in un *Discorso sull'equilibrio politico dell'Europa*, che «gli antichi romani, distruggendo gli altri popoli, distrussero se stessi», ed auspicava che le nazioni europee stessero fra loro «in un giusto, e proporzionato equilibrio di forze», sicché l'una non potesse diventar preda dell'altra. Ma c'erano poi, come osserva Armando Saitta,²⁵ un'Europa reazionaria ed un'Europa liberale. Il Berchet era, appunto, un liberale e l'Europa diventava per lui un simbolo di progresso: in un insieme di stati serenamente convidenti era possibile lo sviluppo pacifico della borghesia (queste, in fondo, erano le radici storiche del desiderio di pace diffuso in molti strati borghesi). È una concezione ottimistica di cui nell'esilio non rimane più nulla: tutto, infatti, diventa in esso molto più chiaro (è il momento del ripensamento critico, formulato tenendo i piedi ben saldi in terra, che succede a quello dell'ingenua mitizzazione), ma anche assai più meschino. Sui singoli popoli europei il Berchet esprime dei giudizi severi: ogni cosa gli appare grigia e deludente. «I francesi» egli scrive «mettono tutta la loro passione nella voce: io

²³ *Opere*, a cura del Bemporini, cit., vol. II, pp. 77-78.

²⁴ GIOVANNI BERCHET, *Lettere alla marchesa Costanza Arconati*, a cura di Robert Van Nuffel, Roma, 1956, vol. I, p. xiv.

²⁵ ARMANDO SAITTA, *L'idea dell'Europa dal 1815 al 1870*, in «Movimento Operaio», luglio-agosto 1956. Da questo studio abbiamo tratto la citazione del Coppi.

guardo loro in faccia e la faccia è tranquilla come il coperchio d'un sepolcro (...). Qui non v'è che egoismo, egoismo pretto e nulla più ». L'Olanda non gli fa un'impressione migliore: « Mio Dio! che monotonia, che silenzio, che mestizia! E mi viene detto questa Rotterdam essere la più bella città dell'Olanda », scrive da Rotterdam. « Vista una faccia son vedute tutte, la stupidità, la ritrosia del conversare, parmi siano i caratteri distintivi di questa buona gente ». Né Londra gli offre un più sorridente soggiorno: « Qui comincia l'inverno » scrive « e me lo sento sulle spalle con tutte le nebbie, la sua malinconia, il suo *spleen* ». Il suo modo di giudicare uomini e cose si è fatto, in verità, anche un po' gretto, ma il fatto è che nell'esilio la realtà gli si mostra in tutte le sue più minute sfaccettature, con le superfici più scabre e gli spigoli, non distante come un tempo, splendidamente risolta in immagini e simboli, ma acutamente vicina, aspra, nemica dei sogni e delle mitiche costruzioni.

AURELIO LEPRE

IL LEOPARDI DELLA «STORIA DEL GENERE UMANO»

1. LE «OPERETTE MORALI» E LA CRITICA.

Com'è generalmente noto, fino ai tempi più recenti le *Operette morali* non hanno avuto troppa fortuna presso i critici. Il De Sanctis, che per la prima volta impostò il problema di tutta l'opera leopardiana su basi saldamente storiche, le esaminò in modo abbastanza particolareggiato, ma con continue riserve e non esitando a negarne la poesia. Infatti, mentre ne lodava la prosa perfetta, concludeva col dire che vi era assente il sentimento e che sapevan troppo di biblioteca;¹ e se salvava delle pagine, eran tanto poche che non potevan minimamente intaccare il giudizio negativo complessivo. Quel che allora scrisse il De Sanctis fu ripreso e ripetuto per molti decenni anche da critici di grande autorità. Il Croce vi si tenne fedele sino al massimo, anzi rincarò la dose, arrivando a quest'affermazione a dir poco eccessiva: «prosa lavoratissima ma estrinseca, e che tiene sovente qualcosa del vaniloquio accademico»;² e per l'eccezione di alcune pagine del *Dialogo di Timandro e di Eleandro* ripeteva quel che il De Sanctis aveva detto del *Dialogo di Tristano e di un amico*.³ Al Gentile va il merito d'aver cercato per primo di mettere in luce la poesia delle *Operette*, e se diede alla sua ricerca un indirizzo filosofico si sforzò nello stesso tempo d'intendere il pensiero

¹ *Opere*, a cura di N. Cortese, Napoli, Ricciardi, 1933, vol. IV, *La letteratura italiana nel secolo decimonono*, p. 255. — In questa rapidissima scorsa della critica delle *Operette morali* si citano soltanto i lavori fondamentali, le pietre miliari, senza accennare ai numerosi critici che seguono più o meno da vicino il giudizio di coloro che veramente hanno dato un contributo sostanziale.

² *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1922, p. 105.

³ Scrive il De Sanctis del *Tristano*: «ci si sente la prosa de' suoi diciotto anni, quando scriveva al Giordani, un ritorno di gioventù» (*Opere*, ediz. cit., vol. cit., p. 292). E il Croce: «il Leopardi migliore delle sue stesse *Operette*» è «quello, per es., di alcune pagine del dialogo di Timandro ed Eleandro, che tanto si avvicinano al tono delle più belle lettere dell'*Epistolario*» (*Poesia e non poesia*, cit., p. 107). Come si spiega questa trasposizione del giudizio desanctisiano che nelle pagine del Croce passa dal *Tristano* al *Timandro*? Si dovrà considerare un inganno mnemonico, o andrà visto come giudizio indipendente che solo per caso somiglia a quello del De Sanctis? Giudicare non è qui molto facile. Per la severità, talvolta eccessiva, del saggio leopardiano del Croce, non bisogna mai dimenticare il contesto polemico del tempo in cui fu scritto. Con quelle sue pagine il Croce voleva reagire agli eccessi di lettori contemporanei che esaltavano la prosa del Leopardi (non solo quella delle migliori *Operette*, ma qualsiasi prosa) in un modo del tutto indiscriminato e acritico, e senza saper corroborare le loro asserzioni con prove convincenti. Su questo si veda L. Russo, *La critica letteraria contemporanea*, 2ª ediz., Pari, Laterza, 1946, vol. I, pp. 219-20; dove, fra l'altro, si legge: «il limite del saggio leopardiano (del Croce) è dato dal suo tono negativo e polemico e preventivo».

leopardiano non come cosa astratta, ma come materia viva di poesia.⁴ Però il suo sforzo, notevole anche se parziale e un po' irresoluto, rimase per molti anni senza dar frutto. Perfino un critico fine e sensibile ai valori artistici come Attilio Momigliano dinanzi alle *Operette* mostrava delle perplessità, e se pur tentava di avvicinarle ai *Canti* non riusciva a risultar convincente e in fin dei conti rimaneva ancora fermo alle posizioni del De Sanctis.⁵

Chi veramente indicò la poesia delle *Operette*, insistendovi con sicura perizia di critico, fu Mario Fubini in un ampio « Studio » introduttivo al commento pubblicato presso Vallecchi nel 1933. Egli seppe mettere in risalto non solo i valori stilistici ma anche il ritmo della prosa leopardiana come non era mai stato fatto. Questo lavoro del Fubini è senza dubbio fondamentale; le stesse osservazioni del De Robertis, uscite vari anni prima, seppur d'un certo significato per aver battuto sul valore poetico dell'opera, non crediamo si possan mettere accanto a quelle del Fubini. Il Russo poi, in un saggio che va considerato una monografia condensata, si alleava decisamente al Fubini e ridefiniva l'arte delle *Operette*: « arte rarefatta e intellettualissima, ma che, a dispetto di ogni canone romantico e storicistico, ha la sua poesia ».⁶ Dal Fubini e dal Russo procede l'eccellente studio del Bigi, che va più avanti di tutti per ciò che riguarda la penetrazione stilistica e musicale della pagina e del periodo.⁷ E al Fubini, al Russo e al Bigi bisogna rifarsi ogni qualvolta ci si avvicina alla prosa leopardiana.

La comprensione e la valutazione critica delle *Operette* si può vedere quindi come una conquista degli ultimi anni del nostro secolo, più scaltrito e raffinato, e soprattutto più adatto a guardar l'arte e la poesia senza tenersi più ancorato a quei criteri extrapoetici che impedivano le menti anche più acute del periodo precedente. Vien da ricordare, più per analogia che per confronto, che la stessa sorte è toccata alle *Grazie foscoliane*, che solo negli ultimi decenni si è saputo intendere non come una decadenza ma come una maturazione — quell'anelato paradiso dell'armonia dove il poeta riusciva finalmente ad approdare e a trovar la sua pace. E c'è anche da aggiungere che i critici dell'epoca romantica, e quelli del primo novecento che in generale avevan radici profondamente romantiche, sentivano spesso il bisogno di trovar sulla pagina il colore forte, il dramma, e perciò un'eloquenza limitata ad un certo tipo. Ad essi la prosa leopardiana doveva necessariamente sembrar fredda e incolore, e quel ritmo tutto interno, quella vibrazione e quella forza che si muove sotto una superficie dall'apparenza uniforme doveva rimanere inaccessibile. L'aver sentito la poesia delle *Operette*,

⁴ Cfr. *Manzoni e Leopardi*, Milano, Treves, 1928, p. 155. Il saggio del Gentile sulle *Operette* risale al 1917.

⁵ Cfr. *Storia della letteratura italiana*, ediz. 1948, Milano, Principato, pp. 437-40; la prima stampa di queste pagine è del 1936.

⁶ *Ritratti e disegni storici*, vol. I, Bari, Laterza, 2ª ediz., 1953, p. 319. Il saggio del Russo s'intitola *La « carriera poetica » di G. Leopardi*; non sfugga il valore critico-teorico di questo titolo.

⁷ *Tono e tecnica delle « Operette morali »*, in *Dal Petrarca al Leopardi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 111-140.

come l'aver compreso quella delle *Grazie* e quella, altissima, del *Paradiso* dantesco, è certo uno dei vanti maggiori della critica dei nostri anni.

Nella storia poetica del Leopardi le *Operette* rappresentano un fatto di capitale importanza: non sono un arresto, un momento esclusivamente riflessivo e filosofico, come tante volte è stato scritto, ma la continuazione della sua opera lirica giovanile e l'inizio di un'epoca più adulta. In esse confluisce e si unifica non solo quel che egli aveva detto nello *Zibaldone*, ma ciò che aveva saputo rappresentare nelle immagini spesso purissime dei suoi versi, e insieme vi si contengono gli spunti e i motivi della sua poesia posteriore. Sono insomma come una vasta sinfonia di simboli umani in cui vengono a fondersi e svilupparsi in infinite variazioni tutte le immagini, tutto il sentimento, o tutto il sentire, del poeta di fronte a se stesso e alla vita universale.

Delle varie definizioni che delle *Operette morali* sono state date, nessuna ci pare tanto precisa e tanto ricca come quella che ne formulò l'autore stesso nel *Tristano*: « libro di sogni poetici, d'invenzioni e di capricci malinconici ». Che equivale a dire di poesia. Abbiamo volontariamente omissso il seguito — « ovvero un'espressione dell'infelicità dell'autore » — per evitare il pericolo di fraintendimenti autobiografici, in cui si son trovati irretiti anche i critici più provveduti. La frase « espressione dell'infelicità dell'autore » è qui sinonimo dell'altra del *Timandro* in cui il Leopardi afferma che ha scritto il suo libro « per isfogo dell'animo ». Tutte e due, se prese letteralmente, costringono a una forte limitazione nei confronti dell'opera e ne posson far dimenticare la poesia. Ciò sembra sia accaduto al Sansone, il quale, prendendole a base del suo discorso, è giunto a definire le *Operette* come « un colloquio dell'anima con se stessa, che attende di esprimersi totalmente in poesia », e a dire che il Leopardi le scrisse solo per « dolersi della sua sorte », e che quindi sono un libro di confessioni, una vigilia di poesia, non poesia.⁸

Ma che cosa c'è poi nell'« espressione dell'infelicità dell'autore » e nell'« isfogo dell'animo » che impedisca di far pensare che il risultato è opera poetica? Tutte le grandi opere sono state scritte per « isfogo dell'animo », tutte sono autobiografiche nel senso più alto; l'autore vi esprime se stesso e la sua vita, ma trasfigurandola in immagini e miti umani. Noi crediamo che quelle affermazioni leopardiane debbano essere intese così, e che quindi non si possano in nessun modo adoperare come pretesto per un giudizio limitativo. Anzi acquistano il loro significato più vero proprio quando si è scoperta la poesia delle *Operette*; allora vengono illuminate di riflesso da certe sfumature e certi echi che scorrono nel libro, e servono, a loro volta, ad aiutarci a svelarne la radice.

Il Leopardi si mise a comporre le *Operette* con lo stesso atteggiamento

⁸ Cfr. *Il carattere delle « Operette morali » e il « Dialogo della Natura e di un Islandese »*, « Nuova Antologia », gennaio 1956, pp. 25-50.

sentimentale con cui componeva i suoi Canti maggiori. Non era affatto un Leopardi minore, ma lo stesso poeta che cantava, con immagini simili ma con note più varie, gli stessi motivi. Le *Operette* sono semplicemente un'altra tappa del suo cammino o, se si preferisce, della sua «carriera poetica». Erano maturate lentamente sulle pagine dello *Zibaldone*, ma nello stenderle il Leopardi si sforzò di realizzare il suo ideale espressivo con lo stesso accanimento e la stessa cura per i minimi particolari che dedicava ai versi. Sapeva di fare, e voleva fare, opera poetica.

Credeva che la forma esterna della prosa potesse essere animata dall'afflato della poesia quanto quella del verso, sebbene per ragioni ovvie non esponesse questa convinzione nei termini a cui noi siamo stati abituati nel nostro secolo. Già nel 1821 aveva scritto fra i suoi appunti che la prosa, per la sua scorrevolezza e scioltezza, gli pareva più adatta del verso a fermare «pensieri poetici»⁹ (si noti l'espressione). E ancor più indicativo è quel che disse dello stile, prima soffermandosi su quanto sia difficile e faticoso conquistarlo,¹⁰ eppoi — più importante, e proprio in una delle *Operette* — identificandolo con l'arte: «se tu spogli del suo stile una scrittura famosa, di cui ti pensavi che quasi tutto il pregio stesse nelle sentenze, tu la riduci in istato, che ella ti par cosa di niuna stima»;¹¹ una frase, questa, che va meditata, non solo perché vi si fissa nel modo più cristallino una grande verità, ma perché contiene anche una confessione di scrittore e di poeta. E alla fine del *Cantico del gallo silvestre* si sentì in dovere di annotare: «questa è conclusione poetica, non filosofica». Che con tali parole volesse dire che nelle *Operette* aveva l'intenzione di presentar delle conclusioni filosofiche è certamente vero, ma non si può negare che dichiarava nello stesso tempo d'esser conscio d'aver fatto e di star facendo della poesia, anzi gli accadeva d'insistere proprio su questo. E opera poetica chiamò egli stesso il suo libro di prose. Notissimo è quel che scrisse al padre: «io le giuro che l'intenzione mia fu di far poesia in prosa»;¹² che non ha soltanto un valore di semplice giustificazione della «mitologia» del libro o di palliativo dovuto a pietà filiale, ma gli si deve riconoscere ancora un significato di confessione. Né, d'altronde, ciò contraddice il suo desiderio di esporre un pensiero filosofico, perché il Leopardi credeva di poter far della filosofia an-

⁹ *Zibaldone*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1937, vol. I, p. 1329.

¹⁰ A tal proposito sarà utile rileggere quel che il Leopardi appuntò nello *Zibaldone* il 30 maggio 1823: «Chiunque si è veramente formato un buono stile sa che immensa fatica gli è costato l'acquisto di quest'abitudine, quanti anni spesi unicamente in questo studio, quante riflessioni profonde, quanto esercizio dedicato unicamente a ciò, quanti confronti, quante letture destinate a questo solo fine, quanti tentativi inutili, e come solamente a poco a poco dopo lunghissimi travagli, e lunghissima assuefazione gli sia finalmente riuscito di possedere il vero sensorio del bello scrivere, la scienza di tutte le minutissime parti e cagioni di esso, e finalmente l'arte di mettere in opera esso stesso quello che non senza molta difficoltà è giunto a riconoscere e sentire ne' grandi maestri....» (*Zibaldone*, ediz. cit., vol. II, p. 63). È chiaro che lo scrittore parlava di se stesso e degli sforzi per conquistarsi un suo stile ideale.

¹¹ *Il Parini ovvero della gloria*, cap. 2.

¹² *Lettere*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1949, p. 979.

che poetando, e disse infatti che proprio i libri poetici, destinati a muovere l'immaginazione, « non meno di prose che di versi », sono i più convincenti.¹³ Ma la testimonianza della fatica dell'artista che cerca con tutte le sue forze di raggiungere la forma espressiva più poeticamente compiuta ci viene offerta sia dallo stile nelle sue numerose caratteristiche che dalle correzioni e varianti messe a disposizione degli studiosi dalla monumentale edizione critica del Moroncini. Anche se si pensa, come inclina a credere il Moroncini, che l'autografo delle *Operette* conservato fra le carte napoletane non sia una prima stesura ma piuttosto una bella copia ridotta e trasformata a sua volta nella brutta copia che servì come base all'autografo su cui fu composta l'edizione milanese del '27,¹⁴ le varianti di cui è ricco, aggiunte alle correzioni inserite nelle varie ristampe dell'opera, bastano a darci un'idea del lavoro di lima del poeta e a scoprirci alcuni dei criteri tecnici che egli seguì per creare la sua prosa.

Si obietterà che tutto questo in se stesso non dimostra che le *Operette* sono opera poetica: si può aver l'intenzione e ci si può sforzare a lungo per crear della poesia senza riuscirvi; i casi si contano a migliaia. Ma lasciando stare il fatto che il Leopardi vi riuscì splendidamente, perché il suo pensiero aveva origini sentimentali e si configurava istintivamente come immagine o fantasia, ci dice qualcosa del suo lavoro espressivo. Eppoi, anche le intenzioni di un poeta son sempre di non poco interesse.

2. NATURA POETICA E NON CONCETTUALE DELLA « STORIA DEL GENERE UMANO ».

Ma ora, per passar da questi dati generali alla poesia delle *Operette morali* con almeno un esempio concreto, diremo che se il libro dei « sogni poetici », delle « invenzioni » e dei « capricci malinconici » è la vasta sinfonia di miti umani in cui vengono a fondersi tutte le immagini e tutto il sentire dell'artista di fronte a se stesso e alla vita universale, la *Storia del genere umano* ne rappresenta il gran preludio, i cui motivi si svolgeranno poi in infinite variazioni sia nella forma esterna della prosa che in quella del verso.

Anche di questa operetta i critici han dato i giudizi più disparati e contraddittori. Il De Sanctis disse che lo scrittore vi condensa « tutte le sue idee sugli uomini », ma in un tono asciutto e in una prosa che, seppur perfettissima, pare « scritta da un essere tutto cervello, estraneo al consorzio umano ».¹⁵ Il Croce non ne fece cenno. Il Fubini, al contrario, insisté sulla sua poeticità, specialmente nei passi principali (quello sull'infanzia del-

¹³ *Dialogo di Timandro e di Eleandro*.

¹⁴ *Operette morali di Giacomo Leopardi*, edizione critica ad opera di F. Moroncini, Bologna, Cappelli, 1929, *Discorso proemiale*, pp. xxvi-xxvii. Tutte le nostre citazioni dalla *Storia del genere umano* e da altre operette seguono il testo di questa edizione.

¹⁵ *Opere*, ediz. cit., vol. cit., pp. 273-74.

l'umanità, quello su Giove che crea le apparenze dell'infinito per dar nuova esca all'immaginazione umana, quello delle illusioni e quello dell'amore) benché avesse delle tacite riserve per il resto, che considerava troppo minuzioso nei particolari.¹⁶ Il Russo riaffermò il giudizio del Fubini, dicendo che « questa prosa... non diventa poetica soltanto nella figurazione dell'Amore, ma è poetica fin dalle prime battute ».¹⁷

Quello che dicono il Fubini e il Russo è senz'altro esatto. Prendendolo come punto di partenza, e tenendo presente lo studio del Bigi, dove, per la *Storia* in particolare, si parla di « ariosa distensione » e di periodi « in genere assai ampi ma candidamente slegati, quali si convengono ad una melodia di antichissima favola », ¹⁸ si può ritornare ad esaminar l'operetta, certo una delle più belle del volume, allo scopo di metterne ancora in luce qualche caratteristica poetica, e insieme si può asserire che vi si contiene tutto il Leopardi *in nuce*. E non intendiamo, come fece il De Sanctis, « tutte le idee » del Leopardi, ché di idee qui ce n'è meno che in moltissime altre prose e poesie, ma tutti i motivi del Leopardi lirico, che dà voce in modo inimitabile al canto delle sue segrete aspirazioni, trasformandole nel sogno e nell'ansia dell'umanità intera. Se però per idee si volesse intendere pensiero trasfigurato fantasticamente in immagine, si deve esser d'accordo che ce ne sono molte. Ma se tale trasfigurazione esiste, bisogna pur ammettere che non si tratta di idee, bensì di fantasmi lirici.

Possiamo chiarir questo punto con un esempio. Rileggiamo un celeberrimo e importantissimo passo della canzone al Mai:

Ahi ahi, ma conosciuto il mondo
non cresce, anzi si scema, e assai più vasto
l'etra sonante e l'alma terra e il mare
al fanciullin, che non al saggio, appare.

La conoscenza dei limiti esatti delle cose distrugge la possibilità d'immaginar l'infinito; la verità è la più spietata nemica della fantasia (« A noi ti vieta — il vero appena è giunto, — o caro immaginar »). Questa è la molla perenne della poesia leopardiana: la lotta fra la verità e l'illusione sempre risorgente. Nel brano citato ciò viene espresso per mezzo di una riflessione lirica, una riflessione cioè di natura sentimentale-fantastica, ma quel che conferisce liricità a quei versi non è il concetto in essi racchiuso (non importa quanto sia il fascino che può avere per la mente umana), bensì la visione del fanciullino che contempla un ignoto universo e fantastica, e perciò crea, l'infinito. Allora soltanto quelle parole, « etra sonante », « alma terra » e « mare », s'avvivano d'una vibrazione intensa, dicono la contemplazione assorta della mente stupita, in contrasto con l'atteggiamento del

¹⁶ Cfr. *Operette morali seguite da una scelta di Pensieri, Studio introduttivo e commento* di M. Fubini, Firenze, Vallecchi, 1933, pp. 63-64.

¹⁷ *Ritratti e disegni storici*, ediz. cit., vol. cit., p. 315.

¹⁸ *Tono e tecnica ecc., op. cit.*, p. 129.

saggio, che non può più fantasticare perché conosce i confini della realtà. L'immagine del fanciullino ignaro che fantastica può far pensare allo stato d'animo da cui nasce *L'infinito*, dove i confini della realtà al di là della siepe son dimenticati per permettere il naufragio della mente. Nell'*Infinito* si ha quindi l'abbandono assoluto alla fantasia senza che il « vero » venga a tarparne le ali. Nelle prime pagine della *Storia del genere umano*, e anzi in quasi tutta l'operetta, si è più vicini al *Mai* che all'*Infinito*, ed anche rispetto al *Mai* ci son varie differenze, in quanto vi si dà più rilievo alla delusione, vista e sentita nell'atto di distruggere i sogni. Il popolo fanciullo insegue le sue speranze e le sue illusioni, e le vede cadere a una a una man mano che conosce il « vero », che cioè si rende conto come l'infinito non esista.

Andavano per la terra visitando lontanissime contrade, perché lo potevano fare agevolmente, per essere i luoghi piani, e non divisi da mari, né impediti da altre difficoltà; e dopo molti anni, i più di loro si avvidero che la terra, ancorché grande, aveva termini certi, e non così larghi che fossero incomprensibili; e che tutti i luoghi di essa terra e tutti gli uomini, salvo leggerissime differenze, erano conformi gli uni agli altri. Per le quali cose cresceva la loro mala contentezza di modo che essi non erano ancora usciti di gioventù, che un espresso fastidio dell'esser loro gli aveva universalmente occupati.

Qui il poeta si preoccupa unicamente di presentare la sua umanità desiderosa di vedere, alla scoperta del resto della terra, e ne esprime lo sconforto come la vede giungere ai « termini certi », oltre i quali non c'è più nulla da scoprire. Il motivo, come si diceva, è simile a quello dei versi citati della canzone al *Mai*. La contrapposizione fra lo stato d'animo del fanciullino e del saggio viene ora presentata come gradazione di due diversi stadi nel sentire dello stesso uomo; il fanciullino, al cadere delle illusioni, diventa, per così dire, saggio. Ma non c'è riflessione di nessun genere. Se vi si vuol trovare la presenza di un pensiero, questo nasce spontaneamente dalla rappresentazione, come avviene sempre nella poesia. E si pensi poi all'andamento di tutto il passo, che sembra piuttosto una lunga strofa o una lassa che non un pezzo di prosa. La prima frase è un colpo d'ala che riflette l'entusiasmo dell'umanità in cammino verso il nuovo: « andavano per la terra visitando lontanissime contrade ». I particolari discorsivi che la seguono (« poiché lo potevano fare agevolmente », « per essere i luoghi piani », ecc.), più che aver la funzione d'una giustificazione narrativa, tendono a rallentare il ritmo iniziale e a prolungar l'entusiasmo dell'umanità fanciulla, mutandolo, si direbbe, in un atteggiamento permanente. Ma ecco subito la fine del nuovo e il momento della delusione: « si avvidero che la terra, ancorché grande, aveva termini certi »; ed ecco il senso della monotonia prodotto dall'uniformità delle cose e degli uomini che, salvo pochissime differenze, son sempre uguali. Nel secondo periodo la delusione si accresce e si consolida. E l'ultima frase è come una pietra tombale; la delusione è tale che par non ci sia più scampo, e bisogna perciò aspettarsi che l'« espresso

fastidio » si traduca in « odio » per la vita e « disperazione », come si dirà subito dopo. Quelle ultime parole (« un espresso fastidio gli aveva universalmente occupati ») sono il capovolgimento delle prime. Anche come ritmo. Quanto le prime eran giovanili ed entusiastiche, le ultime sono pesanti e irreparabilmente sconsolate.

Con questo rapido confronto fra il passo della canzone al Mai e quello della *Storia* non si vuole in nessun modo intimare che i versi siano inferiori alla prosa, ma si vuol dire che anche la prosa è quanto mai poetica. Né le tipiche espressioni leopardiane, come i « termini certi » e l'« espresso fastidio » — che sono i cardini su cui poggia e si muove il passo citato — sono meno ricche di aderenza interiore. Non idee, quindi, ma fantasmi lirici. Le idee si trovano, per esempio, nell'epistola al Pepoli, dove si ha l'impressione che l'autore volesse enunciare in forma di concetto e di assioma ciò che nella *Storia* era stato perfettamente rappresentato.

La sostanza della prima operetta il Leopardi l'aveva già messa in una nota del gennaio 1821, che qui sarà utile trascrivere:

.... le illusioni poco stanno a riprender possesso e riconquistare l'animo nostro, anche malgrado noi; e l'uomo (purché viva) torna infallibilmente a sperare quella felicità che avea disperata; prova quella consolazione che avea creduta e giudicata impossibile; dimentica e discrede quell'acerba verità, che avea poste nella sua mente altissime radici; e il disinganno più fermo, totale e ripetuto, e anche giornaliero, non resiste alle forze della natura che richiama gli errori e le speranze.¹⁹

Dove fermava il suo pensiero sulle illusioni umane, ma senza trasfigurarle in favola o in mito, come avrebbe poi fatto nell'operetta, in *A Silvia*, o nelle *Ricordanze*. Il suo discorso, però, faceva già perno su certe parole-simbolo (« felicità », « acerba verità », « errori », « speranze ») che sarebbero divenute le molle poetiche, le note ricorrenti, della *Storia*, come di altre operette e di numerosi canti.

3. LE PAROLE-SIMBOLO E I TEMI RICORRENTI.

Il mito della felicità, in cui consiste, per ritornare al Russo e citare una sua maliosa espressione, « il dolce delirio di questa prosa », ²⁰ si concreta nella vicenda del progressivo nascere, cadere e risorgere delle illusioni; e queste a loro volta si presentano come una serie di miti minori separati, e insieme collegati dalla comune tensione e aspirazione degli uomini. Una dopo l'altra vengon tutte abbattute, finché non ne rimane che una sola, la più formidabile, che non può esser vinta né diminuita dal « vero ». È una serie

¹⁹ *Zibaldone*, ediz. cit., vol. I, p. 404. Vogliamo riferire anche quel che dice Eleanandro dei suoi « scritti », perché si applica a poche operette così pienamente come alla *Storia del genere umano*: « lodo ed esalto.... quelle immaginazioni belle e felici, ancorché vane, che danno pregio alla vita; le illusioni naturali dell'animo.... ».

²⁰ *Ritratti ecc.*, op. cit., p. 315.

di miti, dunque, che succedendosi con estrema naturalezza si condensano in quello dell'umanità intera, che, seppur sconsolata di fronte alla perdita dei sogni e delle illusioni, riesce a resistere e a trovare un certo appagamento, una certa felicità, nell'amore.

La gradazione leopardiana, che parte dalle speranze dell'uomo fanciullo, passa per la disperazione, ritorna alla speranza, e così via, non è resa soltanto per mezzo della narrazione, o della rappresentazione di Giove e degli altri Dei (le « forze della natura » del brano dello *Zibaldone*) che nella loro benignità fanno il possibile se non per render l'uomo realmente felice, ché questo non potrebbero, almeno per distrarlo dalla riflessione e mettergli innanzi sempre nuovi fantasmi, ma anche per mezzo di una serie di parole, di « concetti-miti », se si vuole la terminologia del Fubini,²¹ o piuttosto di parole-simbolo, che dalla prima pagina all'ultima costituiscono il fondo di questa grande storia lirica di tutti gli uomini.

All'inizio l'umanità del Leopardi è assorta nel guardare, ma soprattutto nell'osservare, la vastità dell'universo, e perciò contempla « compiacendosi insaziabilmente ». Dall'atteggiamento contemplativo scaturiscono le « speranze », che vengono a posseder l'animo dei contemplanti: « pascendosi oltre a ciò di lietissime speranze ». A questo punto siamo già davanti a uno dei principali motivi lirici che ricorreranno costantemente nell'operetta. Le speranze saran sempre un annunzio di felicità, anzi talvolta le due cose verranno presentate insieme, come già avviene nella prima pagina: « pascendosi oltre a ciò di lietissime speranze, crescevano con molto contento, e con poco meno che opinione di felicità ». Ma quel principio tanto fascinoso, eppur così apparentemente calmo, continua con l'enunciazione del tema di contrasto, in cui il motivo precedente trova il suo contrappunto: la caduta dell'illusione e la « mala contentezza » che ne deriva e che si oppone non solo al « molto contento » ma anche alle « lietissime speranze » che lo producevano (e noi pensiamo che il Leopardi, invece di « malcontento » e di altre espressioni più comuni, abbia dovuto scrivere « mala contentezza » proprio per la necessità di questo contrasto, anche fonico), e l'« espresso fastidio » che si oppone alla « opinione di felicità » e che conduce alla « sazietà e odio » e perciò alla disperazione e al suicidio, punto estremo dal quale l'umanità non si può riscattare a meno che non ci sia un intervento esterno, che sarà quello degli Dei, e particolarmente di Giove, cioè della natura stessa, che sulle ceneri delle illusioni cadute ne fa sempre sorgere di nuove. Il contrasto stabilito al principio dell'operetta si rinnoverà di continuo, sino alla fine, e sarà presentato di solito con le stesse parole, o con le stesse note.

Giove risuscita la « viva similitudine dell'immensità », « moltiplica le apparenze di quell'infinito che gli uomini sommamente desideravano », crea l'eco, che essi ascoltano attoniti, e dà vita al « popolo dei sogni », che producono l'immagine e la presenza dell'agognata, ma impossibile e « non intel-

²¹ *Operette morali ecc., op. cit.*, p. 23.

ligibile felicità ». E negli uomini rinasce « la carità della vita » e « il diletto e lo stupore della bellezza e immensità delle cose », e nello stesso tempo rinascono « le speranze dell'età verde ». La parola « speranze » ora contiene anche quella « opinione di felicità » che prima l'accompagnava. Nel tema di contrasto il progresso logico già stabilito vien qui lasciato nell'ombra, e delle note cupe il poeta presenta solo quella del « tedio » e « disistima della vita », in cui condensa l'« espresso fastidio », « la sazietà » e l'« odio ». Ora gli uomini non si dan più al suicidio, ma all'empietà, una forma diversa di negazione della vita, che sarà scontata col diluvio.

Nell'uomo postdiluviano il desiderio della felicità verrà sostituito, almeno in parte, dal desiderio e dal bisogno di essere meno infelice, ma le note dominanti rimarranno le stesse. Giove crea il dolore, le malattie, la paura delle tempeste, la necessità del lavoro per provvedersi del cibo, e in tal modo cerca di distogliere gli uomini « dal conversare col proprio animo, e almeno col desiderio di quella loro incognita e vana felicità ». Perché essi non cesseranno mai di « sperare » d'esser liberi dai propri mali e perciò d'esser « felici ». E manda loro anche un certo numero di fantasmi dalle « sembianze eccellentissime e sovrumane », o di « meravigliose » e « speciosissime larve », quali l'Amore, la Giustizia, la Virtù, la Gloria, l'Amor patrio. Altre illusioni quindi, e benché siano di carattere sociale e non più di carattere individuale com'erano invece quelle provenienti dalla varietà e magnificenza del mondo, la loro natura è la stessa. Esse occupano e preoccupano gli uomini, i quali giungono a sacrificar loro la vita, credendo così di appagare l'ansia che li agita. Ma per poco. Anche la forza di queste illusioni, di questi ideali, cominciò infatti a diminuire finché non rinacque « quel fastidio delle cose loro, che li aveva travagliati avanti il diluvio, e rinfrescossi quell'amaro desiderio di felicità ignota ed aliena dalla natura dell'universo ». Ancora il « fastidio », che rimane una delle parole-simbolo, uno dei temi ricorrenti di tutta l'operetta, e che nasce direttamente dalla caduta delle speranze, dalla delusione di fronte alla realtà dello stato umano e della vita. Gli uomini ora disprezzano e bestemmiano le illusioni, « il maggior dono che gli eterni avessero fatto e saputo fare ai mortali », e credono di poter trovar consolazione nel possesso della Verità, ma col suo arrivo scompaiono i « beati fantasmi », e quindi tutto ciò che dava loro conforto, e le loro menti son contristate e percosse da « orrore ». È il momento più lucidamente razionale: dinanzi alla verità i sogni e le illusioni rivelano automaticamente il loro nulla: sussiste il « desiderio di un'immensa felicità », ma non ci sarà più « la naturale virtù immaginativa » per ingannarlo. Questo è il punto di più assoluta negazione a cui l'operetta tendeva fin dall'inizio; con la vittoria dell'« acerbo vero » la vita risulta irrimediabilmente vuota e niente sembra solido « se non la vanità di ogni cosa fuorché i propri dolori ». E una conclusione tipicamente leopardiana. Scomparsi i « sogni leggiadri » della canzone al Mai e le « beate larve e l'antico error » di quella alla sorella Paolina, non rimane che il dolore, quello del *Canto di Saffo*,

giù giù fino al *Canto notturno* e al *Tramonto della luna*. Dei due motivi dominanti — le « speranze » e l'« opinione di felicità » da un lato, e la « mala contentezza » e l'« espresso fastidio » dall'altro — che son trascorsi in ogni pagina, par che quello negativo prenda il sopravvento e la nota cupa si accentui più che mai, e risuoni tetra e definitiva.

A tener presente il concetto della vita che il Leopardi ha espresso tante volte in verso e in prosa, verrebbe spontaneo aspettarsi che la *Storia del genere umano* finisse qui; e sarebbe perfettamente coerente col pensiero del suo autore. Invece continua, e per raggiungere una conclusione ben diversa. Il contrasto non si risolve nel dolore inevitabile, nella negazione, ma in un canto di speranza, in una nuova illusione. « Amore, — amor, di nostra vita ultimo inganno », aveva detto nel *Mai*, e qui lo ridice con voce più pacata e con tono più soave. E l'amore vede sì come illusione e come « inganno », ma anche come qualcosa di più, qualcosa che sente vivere nel cuore dell'uomo. Giove manda in terra Amore figliuolo di Venere celeste (assai diverso dall'altro già mandato, che era, presumibilmente, figliuolo di Venere terrestre), e coloro che han la fortuna di esserne posseduti ne ricevono « sì pellegrina e mirabile soavità » da provare « piuttosto verità che rassomiglianza di beatitudine ». Non più quindi soltanto una « opinione di felicità ». E la nuova beatitudine è data anche dal risorgere delle « stupende larve » che fan sempre compagnia ad Amore e dal fatto che « negli animi che egli si elegge ad abitare, suscita e rinverdisce per tutto il tempo che egli vi siede, l'infinita speranza e le belle e care immaginazioni degli anni teneri ». Questa è la conclusione della *Storia*; la felicità è dichiarata possibile, benché solo come risultato di illusioni. Il motivo iniziale ritorna, ed è anzi richiamato dal poeta stesso. Le parole-simbolo (« felicità », « speranze »), come temi musicali, nell'esser pronunciate l'ultima volta vengono a contenere concentrati in se stesse un po' tutti i sensi che nelle pagine precedenti non ne erano altro che variazioni. Il contrasto è finalmente risolto. E il contrappunto della negazione con tutti i suoi temi è abbattuto e vinto. La beatitudine ora possibile non può più degenerare in « fastidio » e « odio » per la vita sia perché l'amore è stato continuo, anche se solo nei fortunati che si elegge ad abitare, e sia perché questa nuova felicità, che all'inizio era cercata in qualcosa di esteriore, ora è tutta interiore, proviene dall'Amore appunto, l'ultimo grande fantasma contro cui perfino la Verità è impotente.

Fino al Fubini e al Russo, i critici anche meglio disposti verso questa *Storia* ne avevano considerata poetica solo la conclusione e avevan giudicato arido e freddo il resto. Ma come si può staccare l'ultima pagina dalle altre, che la preparano, vi confluiscono, e diremmo la creano? L'operetta, nella sua ricchezza d'immagini, e i cui temi, musicali e non concettuali, scorrono da un paragrafo all'altro senza frattura, è tutta tesa verso quel finale, che indipendente sarebbe inconcepibile. Anzi è proprio la pagina sull'amore che riunisce e illumina i motivi centrali delle altre e dimostra la inscindibile unità lirica del tutto.

Dobbiamo ora fare un'osservazione che non riguarda il valore poetico della *Storia* nemmeno nel senso didattico e inevitabilmente parziale che hanno molte delle nostre considerazioni. Notevolissima è quella pagina finale anche da un altro punto di vista. Il Leopardi, tutt'altro che manifestare un atteggiamento disperato di fronte all'esistenza umana, vi appare in certo modo ancora giovanile. È il saggio, l'uomo che sa la forza del « vero » distruttore delle illusioni, ma un saggio che pur si rivela ancor caldo di entusiasmo vitale. Sebbene il suo amore sia una strana mistura di amor platonico e stilnovistico, egli non solo ci crede ma par lo consideri l'unica salvezza. Crede, come s'è detto, alla possibilità d'esser felice e a una felicità che risieda nell'amore, anche se raramente conseguibile (« non suole scendere se non di rado, e poco si ferma »). Questo è ciò a cui ci si riferiva affermando che nella *Storia* il Leopardi dà voce al canto delle sue segrete aspirazioni. Si pensi a quanto sarà diverso il suo atteggiamento nelle poesie posteriori, nelle *Ricordanze* e in *A Silvia*, dove ci sarà invece l'elegia di una felicità possibile solo nel passato, in illusioni cadute per sempre, o, per il lato più negativo, nel *Canto notturno*, in cui non rimarrà che il tedio e il dolore chiuso e disperato. La cosa più vicina alla fine della *Storia* che il Leopardi abbia scritta è la canzone *Alla sua Donna*, composta pochi mesi prima, con la differenza che nella *Storia* c'è maggior distensione e soavità espressiva, che nasce in parte dalla forma più libera della prosa. Si può dire che raramente sia stato così lontano dalla disillusione totale: un fatto di cui va tenuto conto nello studiare quest'operetta come preludio alle altre e in relazione a tutta l'opera leopardiana.

4. MUSICALITÀ E RITMO.

Interessante e caratteristica ci sembra l'aggettivazione che accompagna queste parole-chiave, o « concetti-miti », o parole-simbolo, che abbiamo seguito lungo tutta la *Storia*, e in cui si cristallizza e si condensa la favola del poeta.

La felicità, ad esempio, è detta « non intelligibile », poi « incognita e vana » e infine « ignota ed aliena dalla natura dell'universo ». La gradazione, che poi non è altro che variazione tematica, appare quanto mai evidente. La base rimane sempre la stessa — incomprensibile e ignota, due qualità relativamente simili che si generano a vicenda —, ma ogni volta il poeta aggiunge una nota nuova: prima la chiama « vana », che nel contesto può valere illusoria e inesistente, poi, con un gran volo, si libra a contemplare tutto il creato per esprimere qualcosa d'incomparabilmente più vasto: « non solo è incognita e vana » per l'uomo, ma è « ignota ed aliena dalla natura dell'universo ». Qui diventa veramente poeta cosmico e ci ricorda da vicino la chiusa del *Canto notturno*, scritto circa sei anni più tardi. La parola felicità si è venuta quindi arricchendo ed estendendo sempre più per

raggiunger la massima ampiezza, e il massimo della negazione, nel centro dell'operetta. Quel che si dichiara più avanti — che la felicità non è intesa nemmeno da Giove — è solo un corollario, un'ulteriore ma non sostanziale variazione di questa punta estrema. Alla fine, quando si trasformerà in un dato assolutamente positivo in virtù dell'amore, essa, oltre che felicità, si chiamerà « pellegrina e mirabile soavità » e « beatitudine » (una deromina-zione già annunziatasi, là dove Giove risuscita le apparenze dell'infinito e crea il popolo dei sogni, proprio in riferimento allo stato dell'umanità fanciulla), ma questi nuovi nomi sono il concludersi di un identico motivo, il definitivo ricorrere di una medesima parola o immagine che ci riporta al « molto contento » della prima pagina e che, appunto perché definitivo, non ha bisogno di aggettivi.

Lo stesso si può osservare per le « speranze », che si presentano come « lietissime », ritornano in una copia di sostantivi (« il calore e le speranze dell'età verde ») di cui il primo vuol riprendere il « lietissime », e, dopo esser passate per tutti gli stadi provocati dall'aspetto del mondo e dai « beati fantasmi », si ripresentano in fondo in un singolare, un assoluto (« l'infinita speranza »), a proclamar la grande beatitudine che dona l'Amore. E si potrebbe continuare con le parole che contengono i temi negativi, come « fastidio » e « tedio ».

Questa fitta e attentissima tessitura tematica, che ci dimostra la perfetta unità dell'operetta, noi la consideriamo, come abbiamo indicato, di natura musicale. Però il disegno musicale, con le note dominanti che si ripetono, si rincorrono e infine si risolvono, non è di per se stesso un fatto di poesia. Appartiene piuttosto alla struttura, specialmente se si vuol vedere come un dato esterno. Ma per la piena di sentimento che viene ad esprimere, a comunicare e a evocare, è giusto riconoscervi uno dei caratteri della poesia. Eppoi, come separare tale disegno o tessitura dalla poesia stessa, quando, ben inteso, anche questa è presente e compenetra tutti gli angoli più riposti di un componimento? La poesia è sempre qualcosa di misterioso che non può essere spiegato neppure dal poeta, è l'opposto della razionalità e del calcolo, ma può far sentire la sua presenza anche nelle linee, nel modo di disporre e riprendere certi motivi, e di conseguenza negli echeggiamenti che ne derivano all'animo del lettore. Non ci par possibile non avvertirne la segreta vibrazione nelle parole progressivamente arricchite di umano calore e trasformate in simboli di vita interiore. Diverso è il caso della parola ricorrente a fini oratorii. Si pensi al cammino della famosa espressione shakespeariana « honourable man » sulle labbra di Marc'Antonio nel celebre discorso dinanzi al cadavere di Giulio Cesare; è qualcosa di ossessivamente ironico, che a forza d'esser ripetuto viene a significare l'opposto e a raggiunger l'effetto di sollevare il popolo romano contro Bruto e Cassio; adempie cioè perfettamente alla funzione per cui è nata, ma là Shakespeare scrive un brano di altissima oratoria, non di poesia, ed oratorie son quelle ripetizioni, anche se volute dalle circostanze e dalla natura

della tragedia; si può parlare di musica, perché il disegno risulta musicale, ma è una musica di natura oratoria. Nel Leopardi che andiamo esaminando la parola è ripetuta, ma la ripetizione non ha altro scopo che di render sempre più evidente il peso umano che vi era racchiuso sin dall'inizio. Se si obietta dunque che questo modo di costruire non è in fondo altro che tecnica o retorica, si dovrebbe rispondere che ciò è vero unicamente quando ci manca l'afflato della poesia; quando quest'afflato c'è, allora diventa parte di qualcosa che ci commuove, che possiamo ricostruire nel nostro spirito, cercar d'individuare in certe caratteristiche espressive, ma spiegare mai. Insomma, l'importante è che la tecnica non rimanga tecnica ma si elevi a mezzo di trasfigurazione poetica.

Tale costruzione musicale il Leopardi l'ha adoperata spesso nelle *Operette*. Si ricordi il *Colombo*, dove si ritrova anche uno degli spunti centrali della *Storia del genere umano* (già fermato nel *Vincitore del pallone*): i mali, i pericoli, le occupazioni fisiche tengon più attaccati alla vita. Là il centro lirico principale risiede nella parola « terra » (a cui fa da necessario contrappunto la parola « navigazione »: « ogni navigazione è quasi un salto dalla rupe di Leucade »), che prende il posto della « felicità », e più ancora delle « speranze », nella *Storia*, ed è ugualmente un desiderio, l'immagine concreta di una possibile beatitudine, e perciò non una cosa solida, ma un simbolo umano. Fin dall'inizio Gutierrez dice che la notte sarebbe « più bella » se fosse vista da « terra », e la parola è già un dato di vita interiore, un fatto lirico, che conferisce nuove dimensioni emotive alla notte stessa. Sul contrasto fra navigazione e terra, fra realtà e ansioso desiderio umano, si fonda tutta l'operetta. E verso la fine culmina in una riflessione lirica: « chi pose mai nel numero dei beni umani l'avere un poco di *terra* che ti sostenga? » seguita e incalzata da due magnifiche variazioni dello stesso motivo: una che è come l'enunciazione di uno stato d'animo (« non abbiamo maggior desiderio che della vista di un cantuccio di *terra* »), e l'altra che lo sviluppa e vi insiste con visioni di sognata felicità (« se pure una volta ci verrà scoperta da lontano la cima di un monte o di una foresta, o cosa tale, non capiremo in noi stessi dalla contentezza; e *presa terra*, solamente a pensare di ritrovarci in sullo stabile, e di potere andare qua e là camminando a nostro talento, ci parrà per più giorni essere beati »). È un mirabile passo in cui l'operetta raggiunge il suo vertice poetico. La battuta di Colombo che lo segue riporta al principio e insieme conclude tutto il già detto, aggiungendo però che il desiderio comune dei due naviganti si potrà presto appagare, ché la « terra » questa volta sembra finalmente afferrabile.

Stupenda è « quiete » nel *Cantico del gallo silvestre*, una di quelle parole che il Leopardi ha bisogno di ridire e di variare continuamente e che sono i miti più gelosi del suo animo. In un eloquente e bellissimo periodo iniziale (« se il sonno dei mortali fosse perpetuo, ed una cosa medesima colla vita; se sotto l'astro diurno, languendo per la terra in profondissima *quiete* tutti i viventi, non apparisse opera alcuna; non muggito di buoi per

li prati, né strepito di fiere per le foreste, né canto di uccelli per l'aria.... ») si appoggia al superlativo « profondissima » e si sarebbe tentati di leggerla con la dieresi come nell'*Infinito* (« profondissima quiete »). Vi si rappresenta il prolungamento della pace della notte, quando i viventi sono immersi nel sonno; non indica cessazione totale di vita e di dolore, ma ne vuole essere solo un'immagine. Man mano che si procede, « quiete » si fa lentamente il simbolo aperto di tale cessazione, anzi si confonde con essa. « Verrà tempo che niuna forza di fuori, niuno intrinseco movimento, vi riscoterà dalla quiete del sonno; ma in quella sempre e insaziabilmente riposerete ». È il motivo che il Leopardi aveva svolto pochi mesi prima nel *Ruysch*. Eppure non si tratta ancora di una morte cosmica, bensì della morte individuale, di quella quiete suprema in cui gli uomini potran riposare « insaziabilmente » (e si noti l'intensità emotiva di quest'avverbio), cioè liberi dal dolore. Ma a poco a poco vi si viene a sovrapporre e a sostituire la morte cosmica (« ogni parte dell'universo si affretta infaticabilmente alla morte »), finché nell'ultimo paragrafo questa non prende il sopravvento più completo: « un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso ». Ora finalmente si avverte tutto il significato che era già in germe nella « profondissima quiete » dei primi periodi. Il poeta, da quel che sembrava l'enunciazione di un dato individuale, è salito alla contemplazione di tutto l'universo immobile dopo la scomparsa della vita. E vi è giunto ripetendo la sua parola tematica ed ampliando sempre di più i sensi che vi aveva immessi fin dal principio. Così, come in tanti altri casi, la sua parola ha perduto la qualità di vocabolo per diventare un fatto profondamente poetico.

I risultati espressivi e musicali del Leopardi furono senza dubbio il frutto d'un lungo e paziente lavoro di lima, come si può constatare dando un'occhiata alle varianti dell'autografo e alle correzioni apportate alle successive ristampe delle *Operette*. Le varianti e le correzioni hanno sempre un'importanza capitale in quanto ci consentono non solo di individuare le intenzioni del poeta ma di verificare certi giudizi critici e certe interpretazioni che possono essere scaturite dalla lettura delle sue pagine. Quella seconda « quiete » del *Cantico* (in « dalla quiete del sonno ») è un'aggiunta sull'autografo dato alle stampe dal Moroncini. Prima il Leopardi aveva semplicemente scritto: « niuna forza di fuori, niuno intrinseco movimento, vi riscoterà dal sonno ». Ci sembra indiscutibile che con l'aggiunta egli volesse intenzionalmente richiamare l'immagine di « quiete » perché sentiva che doveva esser la nota dominante dell'operetta. E nell'ultima pagina per oggettivare quella visione cosmica dell'universo immobile, invece di « un silenzio nudo e una quiete altissima », aveva scritto « una quiete nuda e un silenzio altissimo »; la versione definitiva, rimasta fra le varianti inutilizzate in margine all'autografo, fu adottata per l'edizione milanese del '27, e quindi molto probabilmente inserita sulle bozze. Nello spostamento dell'aggettivo « altissimo » da « silenzio » a « quiete », crediamo sia entrata anche la volontà di un'insistenza tematica che riproducesse abbastanza fe-

delmente il motivo iniziale della «profondissima quiete». Da notare è poi la diversa posizione degli aggettivi stessi: in «profondissima quiete» l'accento cadeva sul sostantivo, in «quiete altissima» cade invece sull'aggettivo; ora che il motivo centrale è stato svolto ampiamente, era necessario dar rilievo all'assolutezza del silenzio nello spazio immenso. E questo lo diciamo senza soffermarci a discutere la maggior felicità poetica e suggestività della versione definitiva rispetto alla stesura precedente, poiché «silenzio» e «quiete» non sono affatto sinonimi e la loro differenza viene accentuata proprio dagli aggettivi: l'uno a dir l'immobilità glaciale della morte, vista oggettivamente, l'altro la calma desiderata e ambita dall'uomo (e dall'universo) stanco di vivere.

Ci duole di non trovare esempi simili nella *Storia*, perché nell'autografo napoletano le principali parole tematiche son già definite e non derivano da correzioni o inserzioni. Siccome non è da credere che il Leopardi le abbia fissate tutte di primo getto, e siccome si tratta di un'operetta a cui dedicò più cure che a qualsiasi altra, ciò potrebbe corroborare la congettura del Moroncini, che l'autografo napoletano non rappresenti una prima stesura. Comunque, i due esempi che abbiamo dati saran sufficienti a documentare lo sforzo cosciente del poeta a una costruzione o disegno che abbiamo detto musicale.

Un altro tipo di musicalità, che per convenienza chiameremo ritmo, è quello che si riscontra non nelle linee dell'intera operetta, ma nella frase, nel periodo, o tutt'al più nel paragrafo. È un ritmo capillare, che pulsa nelle più sottili venature della prosa leopardiana e che è stato sentito da molti critici e lettori. Il Fubini, riassumendo e definendo le osservazioni precedenti, scrisse che «la musicalità.... deve essere considerata la qualità essenziale del discorso leopardiano, la forma caratteristica in cui lo spirito del Leopardi trova la sua espressione».²² Ed è appunto in riferimento a questo che si è parlato della punteggiatura personalissima e delle pause che tendono a sottolineare il valore fonico e sentimentale della frase e del periodo. Dire che la musicalità è la forma caratteristica dell'espressione del Leopardi equivale, in certo modo, a dire che la poesia è tale forma caratteristica, poiché, come ha scritto giustamente il Pagnini, «ogni impulso poetico che lotta per realizzarsi in una forma, cerca in realtà un'organizzazione di carattere musicale».²³ Quando si parla di musicalità, o, come noi preferiamo in questo caso, di ritmo, non si vuol indicare un fatto esterno, che, per quanto tecnicamente perfetto, rimarrebbe sempre esterno, bensì una vibrazione interiore che il poeta è riuscito a immettere nella sua espressione e a comunicare al lettore. Il ritmo, per citare ancora il Pagnini, va sempre

²² *Idem*, p. 43.

²³ *La musicalità dei «Four Quartets» di T. S. Eliot*, «Belfagor», luglio 1958, pp. 421-40 (le parole citate sono a p. 424). Molto importante la parte teorica e introduttiva (pp. 421-25) di questo saggio di Marcello Pagnini; vi si chiariscono come non crediamo sia stato fatto prima, almeno in Italia, i rapporti fra musicalità, o ritmo, e poesia.

inteso « in senso sia fonetico che semantico ».²⁴ Questo è un principio fondamentale che si deve tener presente ogni qualvolta si tratta di poesia.

Ma leggiamo uno dei periodi più ampi e più suggestivi della *Storia del genere umano*. Si trova nel paragrafo in cui Giove cerca di ridare all'uomo la possibilità, o il pretesto, d'immaginare e fantasticare un infinito già rivelatosi inesistente.

E risolutosi di moltiplicare le apparenze di quell'infinito che gli uomini sommamente desideravano (dappoi che non li poteva compiacere della sostanza), e volendo favorire e pascere le colorate immaginazioni, dalla virtù delle quali principalmente comprendeva essere proceduta quella tanta beatitudine della loro fanciullezza; fra i molti espedienti che pose in opera (siccome fu quello del mare), creato l'eco, lo nascose nelle valli e nelle spelonche, e mise nelle selve uno strepito sordo e profondo, con un vasto ondeggiamento delle loro cime.

Periodi come questo, che procedono dall'apparentemente discorsivo allo spiegateamente lirico, son ricchissimi d'impasti fonici, di ritmi che si susseguono in vario modo spezzandosi e riprendendosi sino alla fine. La prima metà ha certo un andamento più pacato della seconda, in cui culmina il senso di echeggiamento che il poeta vuol creare; ma in tutto il periodo c'è una distensione ritmica a cui concorrono non poco anche gli incisi fortemente marcati (due parentesi a così breve distanza è un caso unico in Leopardi, che di solito mette gli incisi di questo tipo fra virgole, o perfino fra punti e virgola). Si osservi la giacitura degli avverbi, sempre quanto mai importante per il nostro scrittore. Si provi a spostarne l'ordine in « sommamente desideravano » e in « principalmente comprendeva » e si verrà ad alterare buona parte dell'impalcatura fonica della prima metà del periodo. Qui il poeta ottiene il suo ritmo mettendo l'avverbio prima del verbo, altrove l'otterrà con un procedimento opposto. Il Leopardi usa molto gli avverbi, e spesso al superlativo (« consumata dolcissimamente la fanciullezza », « rarissimamente congiunge due cuori insieme », e « sopportano molestissimamente la sua lontananza » son tre, fra quelli della *Storia*, che ci si presentano per primi), e lo fa non solo per il senso, ma per le dimensioni foniche che ne derivano e che in ultima analisi producono anche spostamenti e aggiunte di significato. Si posson considerare uno dei mezzi con cui riesce a realizzare quegli indugi ritmici, quella distensione e pacatezza quanto mai suggestiva a cui si accennava, e che ci sembra così tipica da farci dire che il tempo delle *Operette* migliori è in generale l'adagio.

È stato scritto che quando si legge il Leopardi si ha spesso la tentazione di trascrivere la sua prosa in versi. E di versi regolari ce n'è rimasti molti nelle *Operette*. Qui verrebbe fatto di isolare almeno due ottonari (« quella tanta beatitudine — della loro fanciullezza »), un novenario « siccome fu quello del mare » e un decasillabo bello davvero (« uno strepito sordo e

²⁴ *Idem*, p. 423.

profondo)), ma son cadenze che per fortuna si perdono nelle pieghe foniche del contesto, e quando si parla di musicalità e di ritmo non ci si vuole in nessun modo riferire ad esse. Una trascrizione di molti passi delle *Operette* in metri contemporanei, in cui non tutti i versi son della stessa misura, è cosa facilissima, ma sarebbe anche un tradimento della struttura ritmica leopardiana e potrebbe aver solo un valore di curiosità. E mentre ci si intrattiene su alcuni dei particolari (che son moltissimi e non è necessario dilungarsi a commentarli specificamente tutti) non bisogna dimenticare che il periodo va gustato nel suo insieme, per sentire come a poco a poco la sua musica cresce e si allarga in grandi cerchi, comunicandoci lo stupore dell'uomo che per la prima volta ascolta l'eco e si abbandona alla fantasia illusa. Puro suono è la seconda metà, ma, ripetiamo, non suono esterno, che può anche sbigottire ma lascia l'animo insensibile, bensì qualcosa che penetra, che contiene una commozione e che a sua volta commuove.

A esigenze foniche e ritmiche va ricondotto anche l'uso che il Leopardi fa di parole arcaiche,²⁵ particolarmente abbondanti nella prima operetta. Il che non esclude, s'intende, le altre ragioni, quali l'educazione del poeta, per cui l'espressione letteraria, la parola scritta, gli diventa il modo naturale di esprimersi, o la ricerca del cosiddetto « pellegrino » (conserviamo la sua grafia), che lo porta a riprendere e riscattare parole rare e fuori uso imprimendo loro nuova vitalità. Anzi conferma tutto ciò e insieme ne scopre un'origine più intima, dimostrando appunto che quelli e non altri possono essere i moduli espressivi in cui si configura il ritmo leopardiano.

Per rendersi conto di come il Leopardi cercasse di raggiungere un suo ritmo ideale perfino nei minimi particolari della sua prosa e di come si lasciasse guidare da quest'intento anche nell'accogliere, in certi casi, parole di sapore arcaico o in accezione insolita, si deve ricorrere ancora alle correzioni e varianti pubblicate dal Moroncini. Accanto a « similitudine » (in « una viva similitudine dell'immensità ») aveva scritto, in margine all'autografo, il molto più comune « somiglianza », ma senza adottarlo. Se infatti si fa la sostituzione, si riduce il numero delle sillabe, si accetta il suono abbastanza vicino di « somiglianza » e « immensità » (che certo doveva disturbare lo scrittore), e l'orizzonte fonico ne vien diminuito di parecchio, se non quasi annullato. Invece di « perplesse » (in « immagini perplesse e indeter-

²⁵ Il Fubini (*op. cit.*, p. 64) e il Russo (*op. cit.*, p. 315) hanno già osservato che le parole arcaiche non disdicono all'intonazione poetica dell'operetta. Il Bigi poi (*op. cit.*, p. 133) ha aggiunto che i modi stilistici arcaici e inusitati vadano intesi musicalmente; le sue analisi son precisissime, e non si può non accettarle. Per questo noi qui ci limitiamo a proporre d'intendere da un punto di vista ritmico e musicale l'uso di certe parole, l'articolazione della frase e perfino la struttura generale della *Storia*, senza soffermarci di proposito ad analizzare gli aspetti musicali di particolari modi stilistici. Ma non vogliamo lasciar di trascrivere un periodo di purissima struttura classica e un po' arcaicizzante, che ci fa sentire, anche nella sintassi, il ritmo dell'antichissima favola: « E di mano in mano nell'età virile, e maggiormente in sul declinare degli anni, convertita la sazietà in odio, alcuni vennero in sì fatta disperazione, che non sopportando la luce e lo spirito, che nel primo tempo avevano avuti in tanto amore, spontaneamente, quale in uno e quale in altro modo, se ne privarono ».

minate)), aveva pensato a uno dei seguenti aggettivi: «fuggitive, sfuggibili, incerte, dubbie, indistinte, confuse»; ma lasciò «perplesse». Come sempre, in questi due esempi, non si tratta soltanto di suono; è una combinazione di suono e di «pellegrino», di suono e di senso inconsueto della parola.²⁶ E in quel particolare ordine espressivo il suono crea, o altera, anche l'immagine contenuta nella parola stessa. Noi vorremmo proporre un'interpretazione più attenta al ritmo interno della frase per lo studio delle varianti non solo delle *Operette morali*, ma anche dei *Canti*. È insufficiente dire che il Leopardi ha abbandonato tante parole e dopo lunghi tentativi ha raggiunto quella data forma definitiva; non bisogna trascurare le qualità ritmiche che la parola scelta porta in un contesto, né come quelle qualità si risolvono poi in un'immagine nuova e più efficace proprio a causa del nuovo ritmo che istituiscono o sollecitano.

5. I SEGNI DI UN LINGUAGGIO PIÙ MATURO, PIÙ ATTENUATO E PIÙ SOAVE.

In un saggio sulla lingua e lo stile dei «grandi idilli», il Bigi dice che nelle poesie della maturità il Leopardi «tende ad evitare punte di violenta e abbandonata passione», adoperando sia un vocabolario più riposato e più soave che una sintassi più spontanea e più semplice.²⁷ E non c'è nulla da eccepire. Al Leopardi maturo basta la parola meno accentuata per comunicare la sua carica di sentimento; si pensi alla *Quiete dopo la tempesta* e più ancora al *Sabato del villaggio*, dove si raggiungono risultati lirici cospicui con un'aggettivazione quanto mai parca e con verbi e sostantivi tutt'altro che enfatici. Quel linguaggio più piano e meno colorito si deve all'esserci state, fra i «piccoli» e i «grandi idilli», le *Operette morali*. Questo fu già intravisto dal Sapegno: «l'importanza delle *Operette*, nella storia del Leopardi, consiste in una conquista di verità e di chiarezza interiore, che annunzia e prepara il tono alto, ma senza enfasi, degli idilli maggiori».²⁸ Tale conquista di verità e chiarezza, e di tono, coincide necessariamente con un

²⁶ Il Russo, nel suo commento alla *Storia del genere umano*, inclusa nell'antologia de *I Classici italiani*, Firenze, Sansoni (citiamo dalla rist. 1950, vol. III, parte I, p. 843), è stato l'unico che, per quanto ci risulta, abbia visto una differenza di significato fra «similitudine» e «somiglianza»: «*similitudine* non è semplicemente *somiglianza*, ma suggerisce l'idea di sembianza fisica, sensibilmente rilevata ed effigiata», indica cioè raffigurazione sensibile dell'immensità; e a conferma cita un testo del cinquecento. Il fatto che il Leopardi abbia pensato a «somiglianza» per finire col rigettarla gli darebbe ragione. D'altro lato, se si considera l'importanza che il Leopardi dava al suono e la somma cura con cui sceglieva le sue parole per un particolare contesto, si deve riconoscere che la sua scelta sia stata, se non determinata, per lo meno fortemente influenzata dal suono stesso, e anzi si può arrischiare l'ipotesi che la preferenza di «similitudine» sia venuta proprio di lì. Che il risultato poi sia un'immagine più suggestiva, e quindi un «senso» nuovo e più seducente, dimostra ancora una volta, benché in modo assai diverso, la coincidenza di suono e di immagine, di musicalità e di senso.

²⁷ *Lingua e stile dei «Grandi idilli»*, in *Dal Petrarca al Leopardi*, cit., p. 149, ma si veda tutto il saggio.

²⁸ *Compendio di storia della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, rist. 1954, vol. III, p. 275.

nuovo linguaggio, all'apparenza più spoglio ma in realtà più intenso. È la conquista della propria interiorità, del veder se stessi e il mondo in termini lucidi, che produce la parola chiara e semplice, ricca di nuovi sensi individuali. Il Leopardi delle *Operette* e dei « grandi idilli », al pari di ogni poeta maturo, si può paragonare a un uomo per il quale la parola anche più disadorna si identifica con una complessa esperienza di vita, racchiude cose diventate parte integrale del suo spirito; e perciò la può pronunciare infondendole tutta la piena emotiva che ha acquistata dentro di lui, perché gli è non solo spontanea, ma inevitabile, gli nasce da sé. Non ha più bisogno del vocabolo particolarmente accentuato e passionale, ma sa trovare inflessioni in cui circola una vibrazione schiva e segreta anche per quello semplice e nudo. Nelle *Operette* la voce del Leopardi si affina e si approfondisce, si fa più adulta. Egli può creare i suoi miti e il suo ritmo senza rilievi troppo risentiti, in quanto ha raggiunto quella limpidezza di visione e quella pacatezza che poi corrisponde al « fermo distacco » e all'« alta indifferenza » di cui parla il Bigi.²⁹

Ciò si nota soprattutto in certe operette di stile più sommessso e più cristallino, quali il *Ruysch*, il *Tasso*, il *Colombo*, l'*Ottonieri*, il *Timandro*, il *Tristano* e qualche altra. Si veda con quale semplicità di mezzi e calma sublime è stato composto questo periodo del *Ruysch*:

E non solo noi, ma in ogni cimitero, in ogni sepolcro, giù nel fondo del mare, sotto la neve o la rena, a cielo aperto, e in qualunque luogo si trovano, tutti i morti, sulla mezza notte, hanno cantato come noi quella canzoncina che hai sentita.

Dove tutto sembra quanto mai elementare, e non c'è un'espressione che si possa dire accentuata; eppure, con tutte quelle pause, con quella sua lentezza, vastissimi sono gli orizzonti che apre dinanzi agli occhi del lettore. O si legga quest'altro periodo del *Tasso*, che è tutto pieno di soavità, ma senza la minima traccia di eloquenza esteriore:

Via, questa notte in sogno io te la condurrò davanti: bella come la gioventù; e cortese in modo, che tu prenderai cuore di favellarle molto più franco e spedito che non ti venne fatto mai per l'addietro: anzi all'ultimo le stringerai la mano; ed ella guardandoti fiso, ti metterà nell'animo una dolcezza tale, che tu ne sarai sopraffatto; e per tutto domani, qualunque volta ti sovrerà di questo sogno, ti sentirai balzare il cuore dalla contentezza.

È una nuova raffigurazione della « pellegrina e mirabile soavità » della fine della *Storia del genere umano*. Le espressioni (« bella come la gioventù »; « prenderai cuore di favellarle più franco e spedito »; « le stringerai la mano »; « ti metterà nell'animo una dolcezza tale, che tu ne sarai sopraffatto »; « ti sentirai balzare il cuore dalla contentezza ») rappresentano quasi un crescendo sentimentale, e vogliono esprimere la dolcezza che l'uomo sente

²⁹ *Tono e tecnica ecc.*, op. cit., p. 135, ma si tenga presente tutto il saggio.

quando immagina di trovarsi insieme con la persona amata. Si riferiscono tutte a dati interiori; e anche quelle che sembran riflettere fatti esterni, come « le stringerai la mano », voglion suggerire nella loro semplicità il rapimento che tali fatti esterni producono. Il tono è già quello delle parti più tenere e affettuose delle *Ricordanze*. Se il linguaggio di passi come questo si mette a confronto con certo linguaggio a volte violento dei primi idilli (« quanta piaga m'apristi in mezzo al petto »; « e per terra mi getto, e grido, e fremo »), oppure con quello spesso troppo solenne delle Canzoni, si vedrà subito la differenza, che è poi la differenza fra la poesia del Leopardi giovane e quella del Leopardi maturo.

Oppure si ascolti questo passo del *Colombo*, in cui le note soavi rimangono immerse nel discorso quieto e spontaneo:

L'aria, come puoi sentire, è fatta un poco più dolce e più tepida di prima. Il vento non corre più, come per l'addietro, così pieno, né così diritto, né costante; ma piuttosto incerto, e vario, e come fosse interrotto da qualche intoppo.

Le attenuazioni sintattiche son continue. Il discorso scorre lento, frenato costantemente dalle pause, e le parole, fermissime, sembran dir poco più che dati di fatto, ma nella voce del navigatore che scruta i segni della terra vicina trema l'attesa ansiosa e commossa. Le espressioni più semplici e meno enfatiche (l'aria che « è fatta un poco più dolce e più tepida », il vento che corre « incerto, vario ») si trasformano in dati musicali che racchiudono tutto uno stato d'animo.

Nella *Storia del genere umano* il tono generale appare, almeno alla superficie, piano e distaccato. Il ritmo, come si diceva, è capillare, ma risalta soprattutto dalla frase, dal periodo, o dal paragrafo nella sua totalità. Il Leopardi già tende a smussare il suo linguaggio, ad adoperare parole meno accentuate, e ci offre già i segni, anzi assai più dei segni, di quello che sarà il suo linguaggio nel resto delle *Operette* e nelle poesie mature. Questo suo atteggiamento si può dimostrare con facilità se si scorrono ancora una volta le varianti. Egli elimina un « acerbissimo desiderio » per contentarsi del meno enfatico ma più interiormente efficace, e più definitivo, « amaro desiderio ». Per il « beati » di « beati fantasmi » propone vari aggettivi, fra cui « ammirabili », « stupendi » e « preclari », ma lascia « beati ». E così via. Come esempio generico di queste attenuazioni espressive, per cui la poesia viene a risiedere nella parola più quieta che a poco a poco echeggia nel lettore, si può citare la conclusione del discorso di Giove:

Alle età gravi il difetto delle consolazioni di Amore sarà compensato dal beneficio della loro naturale proprietà di essere quasi contenti della stessa vita, come accade negli altri generi di animali, e di curarla diligentemente per sua cagione propria, non per diletto né per comodo che ne ritraggano.

Accanto a « età gravi » il Leopardi aveva proposto « età fredde », che era più forte e gli pareva forse anche più appropriato, dato che stava parlando

dell'amore, però non l'accoglie, lasciando la parola ormai consacrata da una lunga tradizione e contenente un'immagine di natura assai diversa e non così diretta (nella sua scelta può essere stato guidato anche da ragioni foniche: c'era un «di-» e un «de-» all'inizio delle parole subito dopo il «fredde»; ma i risultati non cambiano). E quell'attenuatissimo «essere quasi contenti» (perfettamente in armonia con le espressioni chiave dell'operetta) soprafecce il possibile sostituto «appagarsi». Anche l'inciso «come negli altri generi di animali» è un'attenuazione, sebbene di tipo concettuale piuttosto che espressivo. Questo periodo sembra abbastanza caratteristico della prosa di molte operette, soprattutto di quelle più apertamente moralistiche e satiriche, come l'*Ottonieri*. È una prosa distaccata, ma tutt'altro che fredda. Vi circola dentro qualcosa di vivo, che il poeta evita di far risaltare con punte troppo risentite. In un periodo come quello citato, che potrebbe venir detto freddissimo, non si possono non avvertire degli accenti sentimentali, che acquistano una forza tutta speciale proprio a causa della scorrevolezza e apparente uniformità del resto. Le «consolazioni di Amore», che avranno ampio svolgimento nelle pagine seguenti, divengono qui parole piene di calore umano, non son cosa logora, ma ritrovano tutto il senso che dovevano avere quando furon pronunciate per la prima volta.

C'è nella *Storia del genere umano* anche un tipo assai frequente di espressione, rilevata ma non enfatica, che risulta quanto mai soave, e a volte, diremmo, tenera. È l'uso abbondante di certi superlativi. Ne abbiamo già incontrati alcuni: «lietissime», «dolcissimamente», «sommamente» e altri, e vi abbiamo sentito un'esigenza musicale e ritmica; ma i valori fonici non si possono separare dal potere di rappresentazione e trasfigurazione. Queste forme superlative di solito il Leopardi le usa in riferimento all'animo degli uomini e alla loro ansia perenne; sono attribuzioni spirituali e rappresentazioni di sentimenti, quindi, e non dati esteriori. Si può ancora ricordare «infinita speranza», «immenso desiderio», «stupende larve», ecc. Non sarà senza ragione trovarne un gran numero proprio nel finale, dove tutto ciò che è stato cantato nelle pagine precedenti viene a unificarsi su un piano più puramente sentimentale: «la pellegrina e mirabile soavità», il bellissimo periodo che si apre con «rarissimamente congiunge due cuori insieme», anche se glielo (ad Amore) chiedono con «grandissima istanza», e così via.

Ma nella *Storia del genere umano* non manca qualche punto (benché raro) dove par che la poesia scada e che quella «melodia di antichissima favola» di cui han parlato critici recenti si arresti per cedere a delle disarmonie. Ecco un periodo fuori del tono generale dell'operetta:

Stomacavalo del tutto, dopo tante esperienze prese, l'inquieto, insaziabile, immoderata natura umana.

Parole come queste si potrebbero giustificare dicendo che riflettono l'indignazione di Giove verso gli uomini, ma sarebbe giustificazione soltanto lo-

gica. Il verbo che apre il periodo è così enfatico da divenir superficiale; e quegli aggettivi che qualificano la natura umana, addirittura tre quando ne sarebbe bastato uno, non penetrano, ma restano unicamente polemici, e quindi esteriori.

Un altro passo che stona, anche se non per l'infelicità espressiva che ci ha colpito poco fa, si legge là dove il Leopardi dice che, «risorto e riconfermato il tedio e la disistima della vita», gli uomini si diedero all'empietà.

Perciocché s'ingannano a ogni modo coloro i quali stimano essere nata primariamente l'infelicità umana dall'iniquità e dalle cose commesse contro gli Dei; ma per lo contrario non d'altronde ebbe principio la malvagità degli uomini che dalle loro calamità.

Questo è troppo direttamente riflessivo, e non si confà all'aria favolosa della *Storia*. E per di più è inutile, perché vi si vuole esprimere in termini razionali qualcosa che era già insito nel racconto. Se fosse, mettiamo, sulle labbra di Filippo Ottonieri, lo troveremmo abbastanza in tono con lo spirito generale di quell'operetta; ma qui, in una prosa tanto trasognata, è indice di un affievolimento dell'ispirazione, che per fortuna si riaccende subito con Deucalione e Pirra («sedevano in cima a una rupe chiamando la morte con efficacissimo desiderio»).

Ma le riserve che si posson fare sono minime. Noi siamo convinti che la *Storia del genere umano* è opera di poesia, e se ci siamo fermati principalmente su caratteristiche in gran parte formali e tecniche, l'abbiamo fatto nella speranza di cogliervi il riflesso di quelle più elusive e più intime, che sono la sostanza della poesia stessa. Il Flora scrive che «si potrebbe dire della *Storia del genere umano* come di altre *Operette* che essa fu pensata in poesia e tradotta in prosa».³⁰ Una frase simile, mentre parrebbe affermare la qualità poetica della *Storia*, in realtà la nega. Per noi la forma esterna dell'operetta (la prosa) è connaturata all'argomento e al tono, ed è quindi l'unica forma in cui poteva concretarsi il sentimento, o il sogno, del poeta.

GIOVANNI CECCHETTI *

³⁰ Introduzione a *Tutte le Opere di Giacomo Leopardi*, vol. I, Milano, Mondadori, 1940, p. xxxvi. Questa introduzione fu poi riprodotta nel vol. III della *Storia della letteratura italiana* dello stesso Flora, Milano, Mondadori, 1940, in cui costituisce il capitolo dedicato a Leopardi.

* Della *Tulane University*, New Orleans, U.S.A.

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

EMILIO CECCHI

Veramente, non ha importanza; ma sta il fatto che la prima conoscenza col nome di Emilio Cecchi ci venne da una pagina famosa, e di estri quasi in vernacolo (« fiorentinissima » l'avrebbe detta il Croce), di Giovanni Papini ne « La Voce » del 28 febbraio 1915.

Questo, intanto, vorrebbe dire che siamo suoi vecchi lettori, d'una generazione che nel '15 non aveva ancora vent'anni: e lesse direttamente, cioè di mano in mano che uscivano, gli scritti di Boine e di Thovez, di Cecchi e di Borgese e di Goffredo Bellonci. Vorrebbe anche essere un principio di articolo: se ormai non fosse venuto meno ogni interesse per quella « stroncatura », del resto così caparbia da non sembrar vera.

Ciò che infatti ce la fa riesumare è un certo gusto della precisione e come se si trattasse d'una « stampa » ritrovata fra oggetti che l'occasione, forse il colore di questa giornata simile ad un'altra lontana, ha rimesso fuori.

D'altra parte, in qualunque modo cominci, uno scritto su Cecchi deve ritenersi fortunato se riesce ad evitare confronti. Per esempio (oltre al resto), l'inizio del saggio di Gargiulo, con quei riflessi in ombra della persona del critico. Ci siamo perciò sentiti a nostro agio ricorrendo al diversivo del fatto di cronaca d'una « stroncatura » dimenticata, nella quale si confondono veramente le date della ricerca che da lì facemmo degli scritti di Cecchi. Quelli che potemmo trovare, o che prima non avevamo notato: *La poesia di Giovanni Pascoli* (1912) e il *Rudyard Kipling* (« Quaderni della Voce », quarto; 30 novembre 1910), o una risposta polemica, *Poesia inglese e critica italiana* (nella « Rassegna » del Flamini e del Pellizzari, a. XXIV, n. 2; 16 aprile 1916); nella « Critica » del novembre 1909 l'amplissima recensione al *D'Annunzio* del Borgese; ed altre cose minori.

Cecchi era il critico letterario del quale si conservavano tutti i ritagli di giornale, per una sensibilità acre e difficile che sollecitava e animava la nostra curiosità. Non ostante si sforzasse a ingrandire e ad espandere gli echi e i toni (anche i difetti) d'uno scrittore, riusciva ad un metodo di lettura circostanziata, folta d'indicazioni fondamentali. Preferendo il primitivo e impressioni da « materia prima » (« una sensibilità — e cerebralità e moralità — nuova », diceva di sé il Papini: *Opera prima*, p. 120), il Cecchi liberava in

simboli e in personali arabeschi il suo linguaggio critico, intramezzandolo di pazienti ironie che sembravan divagazioni e aggiunte, e invece circuivano da presso, con sottili scalfitture, una pagina o un'opera intera.

Il metodo celava qualche difficoltà e scarsa chiarezza: soprattutto la sua forma impreveduta era il tentativo di rendere i valori in un ambito d'intelligenza e di cultura, mentre poi l'articolo si esauriva nella sua stessa ragione creativa. Orientato verso quella che un tempo si diceva la critica estetica, alla fine spaziava nello studio della personalità dello scrittore, secondo i moduli d'un Sainte-Beuve, più spesso vagheggiati che quelli, quasi inventati, del De Sanctis. Predominavano un'effusione lirica « nel tono dell'artista esaminato » (Gargiulo, ne « La Cultura », maggio 1912; e ne « La Critica », 20 novembre 1918) e un tormento intellettuale che faceva d'uno scrittore un mondo per nulla comunicativo, da scoprire in misteriose genealogie.

A correggere l'impressione d'irregolarità e di sovrapposizione stilistica, effetto di quella effusione e tormento, il Cecchi intercalava, ai luoghi propri, qualche ricordo o residuo di buoni studi, come poi il Serra e il De Robertis e lo stesso Borgese: e chiunque sia stato scolaro del Vitelli. In un'aria però diversa, di chiusa moralità e di puntiglio erudito. Scrive negli *Studi critici*, p. 14: « chi ha letture di greco nel testo »; e a proposito dell'intima musicalità della metrica del Pascoli: che non la può intendere « chi non abbia scandito un coro di Sofocle o una odicina di Catullo » (*La poesia di G. P.*, p. 62).

Non vorremmo dare importanza a codeste affermazioni: ma molta gliene dava il Cecchi, soprattutto per ciò che potevano contenere di difesa della sua critica contro il sospetto d'una formazione precaria. E intanto, è forse di qui che si stacca l'idea d'un séguito impuro — almeno per gli anni di cui stiamo trattando — della sua critica: dove le idee sono giuste e indovinate l'impostazione metodologica, generalmente informata ai precetti crociani e dunque con libertà; e dove tuttavia era come un disagio per quell'intenzione di trattenere l'aria àlacre della scuola fiorentina in una iniziativa propria, di versatile empirismo.

Il Croce, contro l'irrazionalismo del « Leonardo » e della prima « Voce » aveva rimesso in onore il buon senso e un timbro chiaro in ogni parola e giudizio; facevano perciò risalto i modi difficoltosi e intrepidi del Cecchi, messi a confronto con quel che « di freddo e di antico » si credeva di sentire nel Croce.

Cecchi, volendo creare attorno ad un'opera tutta un'atmosfera di superiore letteratura, ricorreva a rapporti di stile e di figure, che potevano magari sembrare illusori (a p. 9 degli *Studi critici*, nel cap. *Il ciclope*, a proposito di pitture vascolari: « un tralcio di vite, segnato in alto, lieve lieve, evoca spesso, in queste pitture, tutto un paesaggio rurale »): ma l'arte ne usciva liberata in più suggestive espressioni.

Si sentiva, insomma, un cambiamento di tono, d'impostazione e di tecnica del giudizio: nell'aria, press'a poco, d'una « approssimazione » (secondo il senso che ora si dà a questo termine preso al Du Bos).

Noi leggevamo financo Domenico Oliva (cronache di teatro o di letteratura nel *Giornale d'Italia*); ma se poi passavamo all'articolo di Cecchi (sulla *Tribuna*) era come avviarsi lungo panorami insoliti, con un compagno inquieto e attratto solo da stranezze e meraviglie del paesaggio.

Faremo altri nomi: Borgese con la sua retorica geniale, abile nello stringere in una formula un libro qualsiasi o un problema; Bellonci, prolisso e grigio ma attento a cogliere lo spostarsi del « centro dell'arte letteraria dal vocabolo alla sintassi » (così egli stesso, in una nota sul *Panzini minore*, 1918).

Critica militante voleva dire anche Thovez, Rabizzani, Ettore Janni. Ma il Thovez era autore d'un libro appassionato e dolente contro il Carducci, e della sua vena critica, sotto sotto elegiaca, non rimanevano che scatti e incomprensioni piene d'intemperanza. Scriveva di Cézanne (per fare un esempio): « Vedevamo paesaggi in cui in mezzo a certi alberi che sembravano spazzole rōse dai tarli comparivano cassette sbilenche e pericolanti da un lato, come quelle che può disegnare un bambino totalmente negato all'arte del disegno; ecc. » (nella *Gazzetta del Popolo*, 2 novembre 1919). Questo non gl'impediva di ammirare, contro voglia, il « lirismo a gocce » (le « cinque parole ») di Ungaretti e qualche nota fresca di Govoni. Vedeva la letteratura dei contemporanei attraverso i suoi tentativi in versi, pubblicati nel 1901 sotto il segno d'una scioltezza metrica innovatrice ma esiliata in uno spirito invecchiato.

Critica militante era, in genere, quella dei giornali: ma sembrava non avere una data o un nome preciso in calce, tanto che noi, mentre scriviamo del Cecchi intorno ancora agli anni 1909-1911 (gli anni della prima collaborazione alla « Voce » e degli *Studi critici*), abbiamo potuto spingerci col Thovez fin verso il 1920.

Vi era inoltre, abbiamo detto, il Rabizzani, il quale collaborava nel « Marzocco » e nella « Rassegna Nazionale » badando a mantenere, sotto le caratteristiche d'una « raspollatura », un fondo serio di ricerca: un'atmosfera, come si dice, di biblioteca che non escludeva il nuovo. Le nostre distinzioni non avrebbero senso se l'elenco dei nomi non riuscisse ad isolare il Cecchi perfino dalle due categorie (dei giornalisti e dei professori) indicate dal Serra ne *Le Lettere*, p. 358.

Il Cecchi apparteneva, per consuetudine, ai « giornalisti »; e della critica così detta dei professori serbava una specie di lontananza ironica, piena di scrupolo. Ma da entrambi si distaccava per un gesto, una inquietudine nuova, un modo di proiettare il giudizio in sintesi originali. Si formava già l'*essay*, con le sue trattenute esigenze di libera monografia e contatti frequenti con più problemi.

Ma del vero *essay* gli difettavano l'agilità e il movimento vario d'una figura in uno scorcio, mentre l'approfondirsi delle notizie in breve spazio dava alla sua prosa la vibrazione del sentimento del lavoro critico.

Furono codeste qualità e fusioni della sua critica ad aiutarlo a scegliere argomenti fuori della tradizione umanistica (Kipling, Pascoli) o almeno con

qualcosa ch'era sfuggita agli altri, o trascurata in quella speciale prospettiva. Si pensi alle esitazioni del Serra di fronte al suo Kipling, 1906, stampato postumo nel '23.

Diremo che nel perdere quel tanto di educazione umanistica e di antico colore ch'è degli studi letterari, il Cecchi, diversamente dagli imitatori del Serra — venutigli in uggia (*Serra e i serriani*, ne *La Tribuna*, 21 marzo 1922) — trattenne per sé il gusto della informazione esatta, accanto a ricchi particolari da altre letterature.

Insomma, nella sua critica di terza pagina era tutto un lavoro attento, serrato, anche se un po' pesante: d'una freschezza, in certe espressioni, che non faceva rimpiangere di veder le idee e i sentimenti come stravolti.

Più tardi, quando il Cecchi avrà smesso da un pezzo di scriver libri (oltre a quelli di storia dell'arte, 1926-1942) e alle « cronache » della *Tribuna* verrà intercalando le colonnine del « tarlo » — le quali portavano un titolo sapido di moralità erudite, divenuto, mentre correggiamo queste righe, il titolo d'una raccolta di saggi: *Libri nuovi e usati* 1958 —, il suo lavoro prenderà quasi una forma nuova: di notizie a mezza voce e con spunti affini al lavoro artistico.

Erano, i « tarli », le note intime della critica di Cecchi: sulla quale vogliamo ancora intrattenerci.

E torniamo dunque agli esordi, per quelle caratteristiche che arricchirono il quadro della nostra storiografia letteraria prima del '14. Il Croce, in una lettera al Vossler del 19 ottobre 1911 (*Carteggio Croce-Vossler*), nel fare una linea di nomi (Borgese Cecchi Rabizzani Gargiulo, i collaboratori della « Voce »), riconosceva nel Cecchi « un forte senso della poesia »; tutt'insieme erano fra i tre o quattro capaci di « ravvivare la storia letteraria ». Purché uscissero dal giornalismo; e, comunque, « di gran lunga superiori ai critici della generazione precedente, per criterio, cultura e gusto » (p. 150). Da parte sua il Vossler, echeggiando in sordina l'amico (*Letteratura it. cont.*, p. 156), anni dopo identificò « improvvisazione giornalistica » con « sottigliezza dell'analisi » (a danno, quest'ultima, della concretezza).

In realtà, senza codesti difetti ed eccessi e una congeniale dispersione e assonanza spirituale, non si poteva intraprendere lo studio della nuova letteratura: Linati Pea Govoni Sbarbaro Cardarelli Saba Campana Jahier Onofri Rebora Gozzano; Panzini, ecc.

In quanto a sé il Croce, nella stessa lettera, aveva detto con arguzia che più che pittore desiderava di esser nella critica un semplice « maestro di disegno ». Come dire d'un metodo senza ornamenti ma sicuro. E già anni prima (« La Critica », a. III, 1905; p. 170: *A proposito del positivismo*) si era dichiarato rispettosissimo dello scrivere nitido e ordinato.

In pratica, tutto questo si traduceva nella forma magra delle *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del sec. XIX*, fra le quali, quelle su poeti minori (al Serra piaceva il ritratto della Bonacci-Brunamonti; *Ep.*, 357) contenevano qualità di scrittore che poi si videro svolte più concretamente nelle *Storie e leggende napoletane* e in *Uomini e cose della vecchia Italia*.

Scriveva appunto il Serra per il ritratto della Brunamonti: «delizioso»; e «che senso di pace».

Ora, è questo senso di pace che più mancava al Cecchi: e giacché per qualche tempo (luglio 1909 - settembre 1911) egli esercitò da solo nella «Voce» la critica letteraria, il difetto d'uno spirito quieto sembrò di tutta la rivista.

Rimanendo al Cecchi e non volendo peraltro investire il suo nome d'una responsabilità così ampia, ripeteremo col De Robertis: «spesso torbido, ma nuovo e con un'ansia mai contraddetta di rivelare bellezze inesplorate e verità profonde» (*Da De Sanctis a Croce*, ne «La Voce», 28 febbraio 1914). In realtà, non si trattava soltanto di rivelare bellezze e verità nuove; si trattava di tutta una complicata filologia, irta di accostamenti e di richiami anche psicologici attorno ad un'opera, ad un motivo. Sinonimi preziosi servivano a scoprire un sottofondo vergine di cultura e di spirito in cui le lunghe erudizioni non avessero disseccato il genuino sentimento. Infatti, la sua critica sui poeti originali (Kipling Carducci Pascoli D'Annunzio; i grandi romantici inglesi) dava l'impressione di voler decifrare l'eccezionalità di esperienze artistiche e morali formatesi con «il risvegliarsi di una coscienza più ingenua e profonda». Le stesse teorie sull'arte, diverse di origine e di atteggiamenti e ciascuna suggestiva per ciò che in quel momento recava di ansia nel giungere al «vero» della poesia, appagavano il suo gusto dell'inedito. Entravano, cioè, nella sua critica con quel carattere di eccezionalità e di fermenti che abbiamo detto.

Basti pensare ancora ai saggi sul Kipling e sul Pascoli e sui poeti inglesi dell'Ottocento; agli articoli sui contemporanei. La loro impostazione è basata sui liberi principî e le tendenze che insieme, in anni diversi, contribuivano ad orientare le discordanti adesioni di Cecchi: ed erano Berenson o Wölfflin, Croce o Gargiulo, Longhi, il vecchio Venturi, il movimento dei *Valori plastici* e quello, meno avvenirista e di carattere antologico, di *Vita artistica*. Via via che variavano e istoriavano il fondo filologico della sua critica, quei principî e soluzioni estetiche aprivano nuove possibilità stilistiche alla sua prosa. Più che un ordine logico, di sviluppo di dottrine, venivano a costituire tanti motivi di arricchimento letterario e di linguaggio. Il Cecchi, così, si sottraeva all'immobilismo arcaico di un Borgese (si vuol dire d'una arretratezza del Borgese nella polemica contro il Croce).

La mancanza d'un interesse per i problemi estetici — come del resto fu di tutti i primi crociani — faceva che ogni dottrina lasciasse un'impronta fra le righe: ma costante fu la sua avversione alla formula della «poesia pura» e del «frammentarismo lirico», ed esplicita, in quel crogiuolo d'idee e di sistemi, sebbene non continua, l'applicazione della teoria dell'intuizione-espressione.

Il fondo impressionista della critica di Cecchi, se da un lato era una specie di rottura con la pagina netta e sistematica del Croce, dall'altro accoglieva del Croce il principio estetico di una scienza dell'espressione e linguistica generale, in quanto gli rendeva più agevole lo studio del fatto

espressivo. Questo, in generale, ci suggerisce la figura del Cecchi 1909-1915: altri particolari potrebbero offrirci direttamente la pagina singola o un intero saggio. Ne verrebbero giudizi isolati, accettabili o meno: e però nulla aggiungerebbero al quadro. Ciò non ostante, riapriamo per poco gli *Studi critici* (pubblicati sparsamente negli anni 1909, 1910 e 1911).

Fra i più notevoli, quello su Flaubert scopre meglio la problematica di Cecchi nel preferire all'artista l'uomo e il maestro nelle lettere e gli appunti. L'oggettivismo linguistico di Flaubert è riportato a un disseccamento della fantasia; e l'omogeneità della prosa ad una monotonia spirituale che, se accettata nei termini del critico, non lascerebbe più scorgere quello che fu detto l'«interesse personale» di Flaubert, cioè lo stile: il suo modo particolare e lirico di vedere dentro di sé.

Il Cecchi, quasi dialogando con qualcuno, osserva che Flaubert ha, da una parte, «un'anima di descrittore paziente, indifferente alla portata e al significato delle cose, un'anima [...] di storico, di scienziato pedante ed ombroso»; dall'altra, «un'anima sfrenata di lirico» (p. 300). Ch'erano giudizi spiritualmente vicini all'antirazionalismo del «Leonardo» e della «Voce».

Poi (già nella «Critica», 1909, VII, 6; pp. 462-72), la lunga recensione al *D'Annunzio* del Borgese. Come altri critici del primo nucleo crociano, il Cecchi ha in questo studio un che di metodico e di regolare; ma disperso in una prosa ridondante. Senza neanche un poco dell'inquadratura semplice e misurata degli altri articoli della rivista del Croce, le pagine del Cecchi procedono secondo un concetto frequente nei giudizi crociani: d'una incompletezza artistica degli impeti immediati e sensuali. Rimangono confermati i punti fondamentali d'interpretazione dannunziana quali erano stati posti dal Croce (1904) e successivamente svolti dal Borgese, dopo che questi ne aveva già indicate le linee nei primi saggi del 1903: nell'arco lirico che dal *Canto novo* va fino alle *Laudi*. («Fra l'uno e le altre la rimanente opera lirica, drammatica, narrativa» in uno stato di «maturazione», di «vigilia»). Ma mentre il Croce studiava la poesia realizzata e le sue discontinuità ed espressioni minori, il Borgese caricava di significati l'intera storia della poesia del D'Annunzio, andando oltre il segno della lirica. Sentirsi tutt'uno con la natura era, secondo il Croce, «agguagliare la propria spiritualità a quella delle cose: farsi natura, e perciò conferire alla natura la propria medesima vita». «Non è vita superiore [...], ma vita bassa e primitiva» (*L. N. I.*, IV, 45).

Il divario poteva esser di poco conto se si leggeva la pagina del D'Annunzio come pura espressione, senza preoccupazione né di naturalismo oppure di panteismo; né di eroismo o di sensualità elementare: distinzioni che il Borgese faceva per affermare la sua indipendenza dal Croce. Diventava essenziale in un critico come il Cecchi, potendovi trovare la fenomenologia adatta al suo gusto delle interpretazioni piene dell'eco di figure e scorci retorici: sottilmente «dannunziane» ed autobiografiche in quel periodo della sua netta preferenza per il primitivo nell'arte.

Tralasciando i punti di vista diversi (tali sono per chi pensi soltanto alle conclusioni: l'*Alcione* giustamente preferito alla *Laus vitae*) e badando al critico, a noi sembra che le pagine del Cecchi (queste e le altre che seguiranno) manchino di ciò che il Borgese usava chiamare «chiaroscuro e piacere di racconto». C'è un'affinità costante, un modo di vedere identico in tutto il lavoro del Cecchi di questo periodo. A p. 27 del *Kipling* (1910) s'incontra il nome del D'Annunzio, nell'aria torrida d'una «primitività» che non era precisamente quella amata dal Croce e che ispirava i sinceri poeti della natura.

Per intendere i modi e i gusti del Cecchi attorno a questi anni di ricerca, si pensi alla considerazione di «grande prosatore» in cui tenne lo Scarfoglio; vicino al Carducci «barbaro e maremmano e giovine», e al D'Annunzio del *Canto novo*.

Ciò che di sperimentale sembrano offrirci gli *Studi critici* e il *Kipling* passa «con più analisi e più equilibrio» nel saggio *La poesia di Giovanni Pascoli* (scritto fra la primavera 1910 e la primavera 1911, a Firenze e a Roma): ma il concetto d'un'ispirazione rivelatasi schietta in un'epoca di cultura «agguerrita» come quella che vide lo «storicismo carducciano» trionfare incontrastato, rende drammatico questo libro nel quale la poesia del Pascoli è per la prima volta studiata nel suo processo di liberazione dalla letteratura, sobriamente inquadrata nel momento più puro dell'eredità carducciana. Almeno nella fase che può definirsi delle *Myricae*.

La critica ha in seguito meglio chiarito questo concetto (e l'altro affine del Serra: di un'assenza della letteratura dalla esperienza intima del Pascoli), restituendo alla poesia pascoliana il suo difficile carattere di estremo raffinamento letterario persino nei tentativi giovanili messi poi da parte, per cui il Pascoli fu riluttante a concedere i suoi versi, decidendosi tardi a pubblicarli e preferendo non già solo quelli che fossero veramente «suoi» (così, invece, pensava il Momigliano, *Studi di poesia*, p. 15), bensì i più elaborati entro quella sottile eliminazione d'una «letteratura» invecchiata.

Il Cecchi ferma il momento migliore della poesia pascoliana alle *Myricae*, ma non ai soli quadretti naturali e rusticani ricordati dal Mazzoni nei *Poeti giovani* e che il Carducci prediligeva. Scrive infatti: «È necessario che la voce del suo dolore entri nel canto, ad approfondirlo ed a dargli risonanza [...]. Allora ci troviamo veramente davanti ai suoi capolavori. Si leggano la serie *Dall'alba al tramonto* e *L'ultima passeggiata*» (p. 27).

Sebbene i difetti in tutto il corso dell'opera del Pascoli siano esaminati con un'insistenza ignota allo stesso Croce dei primi saggi del '907, la posizione del Cecchi è di voler capire più largamente una poesia che gli si rivelava misteriosa nei pregi quanto meno chiusa nei difetti. Ciò che nel Croce rimaneva celato di tutto il suo scrupolo (scrisse in un suo diario, sotto la data 27 novembre 1906: «dopo una notte quasi insonne, mi pare di aver colto il punto giusto, ecc.». Cfr. Francesco Flora, *Croce*, p. 196) diventa nel Cecchi «desiderio tumultuoso di buttar fuori [...] tutta quanta la impres-

sione ricevuta » (Serra, I, 376), mettendo allo sbaraglio un sensibilismo critico che eguaglia quello artistico del Pascoli; donde un continuo riverbero di giudizi non sempre così netti e precisi. Riportato a codesta sensibilità (o sensualità, diceva il Serra) e ad un clima culturale di scontento influenzato dalla « Voce », il libro del Cecchi sembra ad un certo punto, dopo il capitolo sulle *Myricae*, di volersi chiudere in se stesso, senza possibilità di svolgimento (per es. il ritorno continuo alle *Myricae*) e trascurando liriche come *Nella macchia*, *L'assiuolo*; i *Canti di Castelvecchio* (*Gelsomino notturno*, *L'imbrunire*, *La guazza*, *Nebbia*, ecc.): visti soltanto di riflesso in un capitolo marginale intitolato al Pascoli studioso di se stesso e degli altri; giudicando meramente decorativi i *Poemi conviviali* (nei quali si leggono *Solon*, *Psyche*, *Il cieco di Chio*): eppure ovunque cogliendo quella effettualità biografica del Pascoli che infine il Cecchi ritrova nel *Paulo Ucello*.

Quasi a parte, come paragrafi di un altro studio (la moderna arte del paesaggio, i macchiaioli: nella *Pittura italiana dell'Ottocento*, o a proposito del Marradi, ne *La Tribuna* dell'8 febbraio 1922), è il primo capitolo: *L'eredità di Giosuè Carducci*, in cui si affermano le costanti della sua critica: un che di schietto e di tradizionale rimasto al fondo delle sue esperienze di varie letterature. È suo il concetto d'una fondamentale sanità e forza dell'espressione carducciana; e si trova per la prima volta nei suoi giudizi il Carducci dimentico di tanta erudizione « davanti agli aspetti della natura ». Una variazione, in senso segantiniano, dell'« omerida » individuato dal Croce. Si è visto che il saggio sul Pascoli porta in calce le date 1910-1911. Di qualche anno posteriore è la composizione del primo volume della *Storia della letteratura inglese nel sec. XIX* (1915), rimasta al Keats.

In quanto il Cecchi sia un critico largamente impegnato anche in un lavoro di storia, nel quale la narrazione critica non escluda il « ritratto » anzi l'accresca d'un forte rilievo, bisogna vederlo nei suoi tentativi di render duttili le varie correnti letterarie e di costume: senza mai deviare dal gusto per l'arte autonoma, rimasta impregiudicata nonostante l'apparato e la struttura del libro.

Non che non manchino allentamenti e deviazioni in servizio d'un ragionamento generale, preordinato ad uno scopo esterno di storico: di grandi linee genealogiche e culturali; ma le qualità di Cecchi in questo quadro d'insieme della letteratura inglese emergono in virtù di quel gusto del libero ritratto e della sintesi estetica, ottenuti su un fondo d'inquietudini e di volontà di cui ora il lettore conosce anche la materia grezza « incandescente » attraverso le lettere a Giuseppe Prezzolini, dal 1908 al 1914 (« Nuova Antologia », agosto 1958).

* * *

Ma cerchiamo di esser precisi: l'anno 1915 segna il momento culminante dell'attività critica di Cecchi. Dopo si è avuto uno sviluppo di quella artistica: Cecchi aveva già al suo attivo un *Inno primo* (1908), *Inno* (1910) e gli

Studii della « Riviera ligure » (novembre 1911 ; maggio e novembre 1913). Con un intervallo, fra i primi e gli ultimi *Studii* della « Riviera », dell'intero anno 1912: tutto occupato in recensioni ed articoli.

Dal punto di vista della formazione estetica e delle reciproche relazioni, l'attività critica, invece di esser tenuta distinta, dovrebbe esser confusa con quella artistica, essendo anch'essa partecipe del « giovanile tormento e groviglio dell'espressione » a cui l'A. stesso ha accennato (*Confessioni di scrittori*, 1951, p. 30). Nei versi e nelle note che li accompagnavano nella seconda edizione del 1910, vuol esser palese un « fanatismo storicistico »; nelle note si accenna anche al Carducci: ma in termini che da lì a poco avranno nel *Pascoli*, come si è visto, una diversa soluzione.

Intanto, per chi non abbia con sé la « Riviera ligure », ecco che il richiamo fatto in principio alla « stroncatura » di Papini può essere ora utile. Vi si possono leggere brani di *L'olea fragans* (in « *Hermes* », maggio 1905) e degli *Studii* non accolti nel volumetto *L'uva acerba* (Garzanti, 1948). E però, qualche fascicolo della « Riviera » il lettore farà bene a cercarlo. Porta la data agosto 1915, a. XXI, 4^a serie, n. 44. Insieme ai *Frammenti* ristampati nell'*Uva acerba* vi si legge una prosetta di sette righe, rifiutata dall'autore. Una cosa da nulla: due o tre temi che circolavano nella prosa dei toscani. Noi esitiamo a scriverne, tanto più che sarebbe il Cecchi stesso a meravigliarsi della riesumazione. Un parco e, fuori, la via maestra « coi grifoni dozzinali ai cancelli; i barrocci, i mendicanti, la polvere, il gridio ». E il senso, inventato, d'una distanza: « Un parco da volerci anni a traversare, storditi nel verde muto, prima di trovarsi ancora sulla via maestra accecante ».

Cecchi doveva essere ai suoi primi contatti con la pittura dei « macchiaioli » e con i soggetti della narrativa toscana: nella quale ogni particolare o aneddoto, ogni aggettivo stanno in funzione quasi di colore; e qui hanno assonanze con un'altra poetica (Govoni e i secondi crepuscolari, del 1914-1919). L'aria di eccezione ch'è intorno ai *Frammenti* in versi si disperde nel breve quadretto; e il senso di metafisica scontentezza ha un che di forzato di fronte a più ingenuie espressioni.

Abbiamo detto che quelle righe dicono poco o niente; ma trovarle nello stesso fascicolo, quasi a ridosso, pagina contro pagina, delle « prose » che allora scriveva Papini, per esempio *Le more*, *Vergogna* (questa piacque al Momigliano; v. « *Rivista di Milano* », a. II, n. 10; 20 febbraio 1919); a rileggere quelle sette righe di Cecchi, vicine così alla chiarezza un poco adusta di Papini, si avverte, per quei tempi, una distanza grande fra i due scrittori quasi coetanei.

Coloro che con certi attributi: torbidezza, fatica (« una lentezza faticosa e indigesta », Serra, I, 376) si riferivano al Cecchi critico, avevano forse in mente anche lo scrittore. Ancora più direttamente il Serra: « Un gusto acerbo, quasi di grappoli d'uva verdisima, pestati e infranti duramente » (*Le Lettere*, 1914).

In una stessa pagina di Cecchi erano presenti lo scrittore e il critico.

Noi, certo, diamo l'impressione di mettere insieme cose che ormai contano solo come aneddoto e bibliografia; ma è difficile sottrarsi alla necessità di chiarire a noi stessi impressioni vecchie di anni. Quei versi (quell'*Inno primo* e quell'*Inno*, e gli stessi *Studi critici*: così affini ai versi) fanno parte d'un preciso periodo della nostra letteratura.

Per le comuni aspirazioni e intenzioni, si possono elencare alcuni nomi: *La canzone paziente* (1902-1908) e i primi articoli critici e prose morali del Borgese (*Risurrezioni*, 1903-1905); le *Poesie* di poco posteriori (1909 e 1910) di Carlo Michelstaedter nell'edizione Formiggini 1912, a cura di Vl. Arangio-Ruiz. Versi, insomma, fra discorsivi e gnomici, duri a leggersi; e che risentivano delle esperienze e inquietudini del « Leonardo ».

Anche il Cecchi partecipava di quella specie di « risecamento » ch'egli lamentava « nel nostro spirito poetico contemporaneo » (*Preliminari a una rassegna di poesia*, in « La Voce », 8 luglio 1909); e non ostante il richiamo alle « opere che stanno in disparte tranquille e silenziose » contro « un polverio luccicante, uno sfrangiarsi immateriale » (*Arte provvisoria*, ivi, 27 aprile 1911), i suoi versi s'incontravano più familiarmente con i tentativi gravati da un'ombra d'incertezza.

Cecchi chiedeva agli altri « un'arte nitida e grave, piena di vita interiore » (a proposito della letteratura femminile, nella « Voce », 25 giugno 1911), attribuendo al Pascoli e al D'Annunzio la colpa dello squilibrio apertosi con il passaggio da un'arte « omerica », tutta cose, ad un'arte introspettiva.

Perché si riuscisse a dominare quello squilibrio occorreva una rinnovata coscienza morale, una forza ideale elettiva. I pensieri del critico (sul Gozzano, sul Pascoli, sul Beltramelli, sui drammi di Sem Benelli che senz'altro rifiuta) si confondono con quelli del poeta. Cecchi dà l'impressione di aver in mente più chiara una filza di ragionamenti che ricchezza di stati d'animo.

Ci può aiutare, a questo proposito, un'osservazione del Gargiulo: nelle sue manifestazioni più aperte, il periodo 1900-1930 fu caratterizzato, nella lirica, dalla tendenza a farsi « dominare » dalla prosa: insomma, quel periodo fu « prevalentemente prosastico » (*Letteratura it. del Novecento*, p. 113).

Il verso libero era stato un mezzo spontaneo per rompere le vecchie regole: quando non era incapacità o altro, giacché la nuova « misura » ritmica — quell'andante volubile — richiedeva una passione forte ed esclusiva.

Questo fu evidente in coloro che provenivano da un'esperienza di cultura e dall'esercizio della critica. Accadde che il Borgese (anch'egli autore di *Inni: Alla Morte, Alla Vita*, nella rivista « Lirica », Natale 1913) e il Cecchi, fatti per il ragionamento, tentassero anche la lirica: con curiosi mescolamenti di emozioni e di intellettualismi.

Non si poteva, senza incorrere in anacronismi, trasferir concetti e volute delle « prose morali » nelle formule sintetiche e difficili (nei « toni supremi ») del verso, del resto familiari all'orecchio. Si prenda un brano qualsiasi di codesti poeti, insomma del Cecchi. Il piglio risoluto, quasi aggressivo, contrasta con ciò che si suol chiamare « poesia ». Gli esempi di codesta disso-

nanza sono oltremodo abbondanti: anzitutto l'eloquenza e la nuova retorica del « tormento ». Il Cecchi ha aggettivi e movimenti fonici e di stile sentenziosi; sembra che il mondo esista solo per consumare il poco di nativo che affiora da sentimenti febbrili. Così il tono è quasi sempre d'un'esaltazione che non sa distinguere le parti pure da quelle orgiastiche e fastidiose alla D'Annunzio. Tanto è vero, che per capire le origini di questi versi del Cecchi bisogna costantemente riferirsi ad una infatuazione dannunziana. Il fresco naturalismo del *Canto novo* e delle *Laudi* si tramuta in una frenesia di parole portate su di tono e incaute.

Il Boine ebbe, per tutta codesta poesia che si staccava da quella più serena della tradizione, momenti di malumore che intimorivano. Basterebbe trascrivere da *Plausi e botte*, ora a proposito di Bacchelli e di Onofri, ecc.; ora soltanto d'un libro da nulla.

E però qualche momento felice è anche nel Cecchi: alcuni squarci di *Primavera* e dei *Frammenti*, in un'assordante musica di delirii (le « combinate insufficienze »).

Su un paesaggio quasi mistico, talvolta ridotto all'essenziale e come bruciato, si stampano fattezze e movimenti di donna che tendono al naturale (« stasera ritorniamo per la strada — con un libro e i colori »); in una specie di oleografia che si sforza di apparire meno comune.

Questi versi del 1916 — nei quali è quasi il desiderio d'una natura calma e ferma alle origini, contrastato da inquietudini « nervose » — sono indicativi d'una tendenza che non poneva limiti ai sentimenti e specializzazioni al proprio lavoro. Perciò si leggono come si leggevano appunto le « poesie » di un Carrà e le prosette del De Pisis (*Emporio*, 1916, dedicato a Corrado Govoni; *Mercoledì*, 1917, a Giorgio De Chirico e ad Alberto Savinio): con la stessa incertezza fra di arte e di vita. In fondo:

Scrupolosi roditori di tempo,
succhiatori d'oceani con una paglia
(*Frammenti*, II).

Oppure (ch'è lo stesso): « una logica da spaccare il capello in quattro » (*Rubè*, p. 10. E la « blandizia di dissoluzione » ch'è di tutto il romanzo di Borgese).

Qualcosa di diverso, accennato con arte più leggera, quasi da disegno, è in *Altri frammenti* (II, III, IV e V) e in *Altra primavera*. Tanto è vero che si tratta di brevi strofi interamente conchiuse in un'immagine consolata, di rapida intuizione. In qualche verso o « studio » di figura si sente come il presentimento d'una futura prosa staccata nel tempo (per es., nelle *Corse al trotto*: il canto delle serve nei cortili infocati dall'estate: « una risponde da un terrazzo lontano, fra uno sventolare di panni ». Si dice, s'intende, d'una comune aria da idillio entro una cornice metafisica). Cecchi pubblica da giovane anche novelle: nella « Nuova Antologia » del 16 ottobre 1910 e 16 giugno 1911.

Non è raro che un critico, specialmente se « militante », cominci con

tentativi d'arte. L'effusione dell'ingegno trova nell'«arte» il momento per nuovi mezzi espressivi. E poi v'è tutta una viva tradizione: lo studio della storia letteraria, in cui prevalgono la poesia e il romanzo; v'è l'esempio dei più prossimi: i libri nuovi che arrivano sul tavolo. Cecchi non insiste: troppo difficile e complicata è la sua letteratura; ma, certo, quei tentativi furono d'una stagione propizia. Si dirà che tutto questo non importa: importerebbero soltanto il valore degli sparsi tentativi e la ragione della scarsa fioritura. Abbiamo già detto di una durezza e difficoltà di natura; pochi come il Cecchi han dovuto assistere a tante querimonie sulle loro origini difficili: ed egli stesso le ha accreditate, ponendo sul frontespizio dei versi (1947) la frase del Serra da noi riferita: «Un gusto acerbo, ecc.». Parole del '14, pressoché identiche a quelle d'una lettera al De Robertis (*Ep.*, 485).

Si era in pieno periodo vociano: quei «dottrinari pettegoli», quei «fanatici politicanti». Anche artisti: Papini e Soffici specialmente, avevano un che d'immediato che sopprimeva ogni contraria impressione. Sul loro esempio, o su quello meno espansivo di Jahier o di Boine o di Slataper, chiunque, scrivendo sullo stesso foglio, sentiva di poter provarsi in una emulazione o maggiore confidenza.

Si traducevano scritti antichi e moderni: non per obbligo professionale, astrattamente, ma per queste ragioni di scelta d'una poesia che cercava un fondamento nuovo e più solido nella cultura. La *Difesa della poesia* di Shelley (1911) e i *Nuovi saggi sull'Intelletto Umano* del Leibniz (1911), il proposito di tradurre anche da Proclo (lettera a Prezzolini, forse del 1908) volevano documentare un tormento critico e filosofico ch'era soprattutto artistico.

Il Cecchi, abbiamo visto, non ha esitato a legare il suo libretto d'esordio ad un «fanatismo storicistico» (*Nota bibliografica*, giugno 1947, a *L'uva acerba*), poi trasformatosi in un motivo frequente nelle aspirazioni dei poeti principio di secolo: un disagio di fronte a sentimenti troppo semplici ed elementari (le liriche di Onofri fino al '14; *Pianissimo* di Sbarbaro, ecc. Nei *Dati biografici* che aprono i *Prologhi*, Cardarelli scriveva: «Il segreto delle mie conoscenze è l'insoddisfazione. Di ogni cosa vedo l'ombra in cui culmina»). Quella «certa oscurità di sviluppi astratti» che in questo processo di assimilazione notava Renato Serra (*Epistolario*, 388) era un po' di tutti gli scrittori e i critici nuovi sprovvisti della sua fondamentale chiarezza ed equilibrio. Ognuno portava dentro qualche difficoltà o un'ambizione maggiore.

Così, nella critica, il Borgese con le sue «idee generali»; in arte: Campana Reborà Jahier Papini. Dei momenti nudi, schietti — dicevano Serra o Boine —, logorati e resi più profondi dalla fatica e dal tormento.

Ci fermeremo a questo punto. Molta della critica che il Cecchi veniva scrivendo intorno al '15 porta il segno disuguale dei suoi versi. Dopo si avrà (anche nella critica) quel «mutamento di tono» al quale, per i versi posteriori all'*Inno* e alla *Giunta di versi* (1908), ha accennato l'A. nella *Nota bibliografica*. Quel «mutamento» si è dunque verificato col 1915-16; fra il 27 marzo del '17 e il novembre del '19 nascerà il Cecchi che il lettore meglio conosce.

Intanto, la sua arte ha servito a « rivalutare » la sua critica (Piccolo, *Zodiaco letterario*, 1923, p. 179); anzi l'ha aiutata a schiarirsi. Specialmente i suoi libri di arte figurativa, per certe affinità e coincidenze di linguaggio, sembrano come ispirati dal precedente o coevo lavoro artistico, contribuendo, d'altra parte, alla formazione d'una prosa ricca di spunti artistici e rilievi di metafore. In fondo, quel « carattere morale » che il Boine attribuiva alle inquietudini (al « vivo ribollimento ») del Cecchi non era che un'aspirazione alla chiarezza.

Il lettore avrà notato che a proposito del Cecchi i due discorsi — quello sul critico e l'altro sull'artista — spesso si confondono. Ma non è vero che le due attività abbiano bisogno di ripiegare reciprocamente su se stesse (Giulio Marzot, *Pagine su E. C.*, nella « Nuova Italia », 20 giugno 1932), con la conseguenza che il Cecchi critico rimanga « debole e incompiuto senza Cecchi artista ». Peggio: che sia l'attività artistica a ripiegare più docilmente. Il che sarebbe un insuccesso dell'artista. È invece un lavoro attentissimo e d'un affiatamento ammirevole: spunti e umori del critico passano nell'artista e questi corregge e attenua le esuberanze del critico; toglie a poco a poco al critico quel che di superfluo può ancora esservi, fino alle note scarne, quasi di referto, e distaccate, dei *Libri nuovi e usati*; cioè, del lavoro più recente del Cecchi: col suo timbro nuovo d'una elaborazione stilistica senza apparenze e d'interprete dal tono tranquillo e acuto, diremmo casalingo: adattando sue stesse parole per il Berenson.

Intanto: occorre evitare che la considerazione di quei reciproci influssi porti a ritenere una certa incompiutezza del critico, per giunta collocato nell'equivoca definizione del « critico artista », contro cui si appuntarono le obiezioni più severe del Russo e del Piccolo (quest'ultimo, ne *La critica contemporanea*, 1921) e in genere dei crociani. Oppure: una contaminazione di qualità ibride nell'artista. Si vedrà come nei pezzi d'arte più riusciti l'equilibrio sia perfetto: fantasia e cultura formano insieme quel caratteristico componimento del Cecchi in cui l'arte è effetto d'una particolare riflessione su aspetti fantastici della cultura.

L'argomento richiede qualche precisazione, magari ripetendo dati di fatto esposti in precedenza. Potremo così toccare del modo come si origina il primo momento dell'arte di Cecchi.

Tra oggetti concreti e ragionamenti (un libro, un paesaggio, una persona, un'avventura dello spirito) l'articolo si concentra attorno a quei momenti che prima ne costituivano la parte accessoria: diventa un altro componimento, diverso nei risultati se non nelle intenzioni. A poco a poco è un isolarsi costante dei due diversi modi di espressione: una raggiunta autonomia. (Si legga: *Frigorifero*, *Fiorina* e *i grilli*: dal giro d'una frase del contado e da altre considerazioni esce, limpida, una serena prosa da idillio, innestata su un « grottesco »). La pagina si stacca libera e sola da tutto il resto, ed una coscienza più diretta, una cura artistica spontanea sostituiscono gl'interessi del critico.

Come libro d'esordio, *Pesci rossi* sta a sé: dopo, entro gli altri libri che ne seguirono, bisognerebbe distinguere i vari « motivi » e studiarli per gruppi. Ma la scelta rimarrebbe poi preziosa e quasi didascalica; mentre lo scrittore è dappertutto, col suo metodo esclusivo d'essere artista.

Cecchi ha fatto quello che per troppa ricchezza non ha voluto D'Annunzio: ha sfoltito e accorciato, ridotto ovunque le cose, avendo però imparato dal D'Annunzio a renderle leggere, a gustare i particolari anche d'una sillaba. Ma dà l'impressione d'un maggiore studio: con tutta la « letteratura » che fa da sfondo alle immagini, nel D'Annunzio è una aerea leggerezza, quasi un abbandono ignoto a lui stesso. Anche la traccia più evanescente d'una parola disegna sulla carta linee classiche; o il tono più marcato, una purezza d'incanto. L'arte di Cecchi sembra perciò più vicina alle emblematiche *Città del silenzio* per la fermezza da bassorilievo e un vago intreccio da enigma (*Le bestie sacre*: « E i mostri senz'età e senza nome ecc. »; saltando a un decennio dopo, *Pantere nere*: « Bilanciato dalla coda ecc. »; e simili). Talvolta, sotto apparenze comuni, un respiro ampio, come di arte che si approfondisca nell'intimo: « Chiusi gli occhi, ascolta, dentro a sé e intorno, il mormorio della foresta. Ecc. » (*Ritratto d'una scimmia*).

Si sogliono ricordare le righe d'apertura dei *Pesci rossi*: una pagina e poche linee in quella seguente.

Sembrano la strofe d'un più lungo componimento, rimasto a mezzo; ma in quel girare il quadro e farne vedere un'altra faccia, tutta diversa, l'autore rende un'aria della sua scrittura: la più vera nel mettere insieme cose finite ed altre lontanissime.

Qui si ha il procedimento inverso: si passa alla semplice informazione d'un libro letto; ma ciò avviene spontaneamente (« cominciai a orientarmi ecc. »), in un moto sensibile di tutta la personalità di Cecchi: « io non ho mai badato a' luoghi quando si trattava di accrescere la mia cultura ». Aggiungeremo che in questo primo capitolo la seconda parte è costituita dalla recensione che il Cecchi scrisse per le *Poesie giapponesi* tradotte da Harukichi Shimoi e Gherardo Marone (Ricciardi, 1917. La recensione fu pubblicata ne *La Tribuna* del 23 agosto 1917). Questo vuol dire d'una prevalenza dell'occasione esterna, d'un commento che viene ad aggiungersi all'ispirazione. All'eleganza preziosa, quasi sensuale, d'uno spunto (nel quale si ha però la poetica dei « bestiari » di Cecchi) succedono riflessioni non meno preziose e una forma artistica piena d'indugi e di ritorni in cui di solito il mostruoso e il mitologico si fondono in una più accesa meraviglia.

Financo l'aspetto degli animali e della natura si trasfigura in tanti segni misteriosi d'un tempo antichissimo. Così, il suono d'una musica o i colori raggianti d'una pittura, le impronte che lasciano una figura o un movimento qualsiasi.

Bisognerebbe leggere i *Pesci rossi* come un lettore 1920, nulla sapendo del Cecchi che poi da quel libro si è svolto. Cominciati a scrivere nel '17, precedono di qualche anno la nascita della « Ronda ». Una notizia del De Ro-

bertis ce li dà nati nella *Tribuna* e nella « Ronda », precisamente tra il 27 marzo e il novembre del '19. Il *Prologo in tre parti* con cui nell'aprile '19 la « Ronda » inizia il suo programma aveva nel Cecchi lo scrittore già pronto ad accoglierlo.

Quella « spontanea affinità di gusti, di cultura, di educazione » a cui accennava il Cardarelli, era già nel Cecchi: si può dire che da lui si è mossa tutta l'esperienza della « Ronda », almeno in ciò che aveva di meno chiuso. Il « luogo di ritrovo », la « condizione di lavoro » sottintendevano nel Cecchi un'applicazione quanto mai libera; e per nulla poteva adattarsi alla sua cultura l'altra formula cardarelliana di sentirsi « come degli uomini fuori tempo ».

« Esperienze raffinatissime nel campo delle arti figurative e delle lettere anglo-americane » (Russo, *I Narratori*, p. 291) si affiancavano con piena indipendenza al « gusto delle belle lettere e della prosa sapientemente lavorata » ch'era degli altri rondisti (Cardarelli, anche Baldini; con più ricchezza e « un solido fondo morale-storico-letterario » il Bacchelli. Un'eccezione, quasi un « carattere »: Barilli). A renderli più familiari tra loro era invece « un esempio di serio impegno artistico, di consapevolezza tecnica ».

Accennando a se stesso, Cecchi ha potuto aggiungere (*Prefazione* all'antologia de « La Ronda », p. VIII) che accanto a tutto questo v'era un esempio di « non provincialezza attenzione » anche verso le letterature straniere.

Attraverso Belloc e Chesterton e Stevenson e le lettere inglesi in genere, Cecchi contribuiva a smuovere il « conservatorismo volontario » della rivista. In mezzo a ciò che di vivo è rimasto della « Ronda » — al di là dei suoi limiti ideologici e d'un confuso antierocianesimo o antipascolismo arcaico —, è l'immagine inquietà di Cecchi: ossia, di una letteratura che si era subito posta fuori del tempo della rivista, superandone la momentanea esperienza. Nel tono intransigente e monotono della « Ronda » la pagina di Cecchi mostrò una lucentezza ed una spiritualità che sembravano d'un estraneo o di chi mettesse « troppa fretta » nel potersene andare per conto suo.

Così, accanto alle traduzioni: *Nei Mari del Sud* di Stevenson, *La buona donna* di Belloc, *Pagine d'un diario in Grecia* di Charles Ricketts, *Le avventure d'un uomo vivo* di Chesterton, la prosa originale di Cecchi (*Comunicazione accademica*, *Il giardino di Buddha*, *Venezia minore*, *Il paradiso dei pedanti*, *Gli animali sacri*, *Aquarium*: cioè, alcuni *Pesci rossi* e capitoli dell'*Osteria del cattivo tempo*, 1927) o un suo qualunque corsivo si legavano meglio, e con maggior senso classico, alla sensibilità e alla cultura del periodo letterario precedente ancora influenzato dalla « Voce ».

Per dare un'idea della diversità aggiungeremo che l'arte di Cecchi richiedeva « una grande maturità di gusto » (Russo, *I Narratori*). È giusta osservazione ch'essa rispecchi l'« intelligenza sulla pagina » (Bigongiari, *Studi*), e sarebbe opportuno chiarire quanta di questa « intelligenza » sia al tempo stesso liberazione da ciò che di abile o di meno inventato può esservi in molti capitoli e pretesti o conclusioni inaspettate di Cecchi. Le cose e le

figure, l'aria che vi è intorno appaiono più inquiete e segrete, come se l'« intelligenza » fosse solo un'arte di rendere misteriosa la realtà e stabilire rapporti, lontane corrispondenze.

È però vero che questa è una qualità delle prose artistiche posteriori ai *Pesci rossi*: precisamente delle *Corse al trotto* (1936), nelle quali è anche un'attenzione « raddolcita da un melanconico presentimento della vecchiezza » (*Confessioni di scrittori*, p. 31).

Malgrado, scrivendo di Cecchi, ci si debba sempre riferire a quel suo primo libro fino a confondervi ogni considerazione d'insieme tralasciando di citare gli altri libri o i titoli di altre prose, l'accento a quel presentimento d'un'arte quasi melanconica segna il definitivo distacco dall'esperienza della « Ronda » e un assorbimento della « macerazione culturale e critica » accennata dal Gargiulo. Rimane tuttavia attuale un'osservazione di Pancrazi, 1927: « Non c'è tema ormai, non argomento o motivo che non possa diventare un articolo » (*Scrittori d'oggi*, II, p. 71). In uno scrittore come il Cecchi saranno sempre i riflessi letterari ad improntare l'« articolo » e a renderlo meno generico, dandogli dignità artistica e un fondo di perdita innocenza in cui si formano toni poetici e dolci allegorie.

Una qualche aridità o « divertimento » eccessivo è in certe pagine o pezzi di bravura dell'*Osteria* (*Macchine da scrivere*, *Il centenario dei « Promessi sposi »*, « *De oratore* »: è questo sia detto per tutte le raccolte di Cecchi; ma sicura è ovunque la disposizione dello scrittore a contenere l'abuso e l'indifferenza o il gioco dell'arguzia entro le linee d'una letteratura che volge all'arte anche la « trovata » più insignificante.

Vediamo se sia giusta un'altra annotazione di Pancrazi: « Spesso nel suo articolo c'è tutto; manca però, o non si vede, il perché dell'articolo ». Ma se noi ripensiamo, senza distinzione di anni o di argomenti, a tutti gli articoli disseminati dal Cecchi nella *Tribuna* o nel *Secolo* si vede la ragione vera dell'« articolo », come se l'autore fosse predisposto o conseguente ai motivi delle prose di fantasia. Scorriamo insieme quegli articoli: potremo ricavare qualcuno di codesti « motivi » anche se intellettualistici e più spesso d'una nota sola.

A proposito d'un libro sulla tragedia dannunziana (nella *Tribuna*, 4 marzo 1914) scrive ad un certo punto il Cecchi: « simile [l'autore] a quei granchi marini che si fanno crescere sul dorso una spugna, e vanno attorno portandosela, così nascosti e minacciosamente deformati; mentre sono semplicissimi granchi ». E della *Storia di Cristo* (ivi, 24 aprile 1921): « Il procedimento, s'è detto, della *Via Crucis*. Il popolo dietro la croce, canta le strofette d'ogni stazione: il sacerdote legge le considerazioni e recita la preghiera. Ecc. ». Più oltre, nello stesso articolo: « Ma, per conto mio, leggendo codesta « crocifissione », mi son tornate in mente le strofette del Metastasio, cantate con la nonna e i fratelli, e le donnuccie e i ragazzi del popolo, alla *Via Crucis* in qualche chiesa fiorentina, saranno quasi trent'anni ». Ancora: « Il lettore rimane, come il leone nelle pitture dei S. Gerolamo: intonti-

to, ecc. » (e cfr. a p. 12 dell'*Osteria*, ultimo capoverso). Scrive del Panzini (in un articolo sull'Albertazzi: *Novelle di Albertazzi*, nella *Tribuna*, 14 settembre 1922): « Lo stile del Panzini [...] s'è fatto più liso e scorporato; fino a diventar come quelle foglie che certi insetti traforano pazientemente, trasformandole in ariosissime trine ».

La struttura delle nuove prose dannunziane *Il venturiero senza ventura* e, in genere, la prosa del D'Annunzio dopo *Forse che sì e Più che l'amore* gli suggeriscono richiami al linguaggio dell'arte plastica; in termini che anzi tutto placano la disposizione del Cecchi a trovar nome e riscontro della realtà artistica in un'arguta immaginazione. « Astrazione decorativa » anche la sua. « Puttini, fra cartigli e trofei, si provano gli usberghi: mostri ghirlandati d'alga soffiano nella conchiglia; e, talvolta, il corpo di una bellissima, benché Orazio dica, finisce con perfetta convenienza in coda di pesce » (nel *Secolo*, 31 luglio 1924). E continua: « Chi intende la funzione dei massicci festoni a lato delle porticciuole nella *Tribuna delle reliquie*, a San Lorenzo di Firenze, ecc. ».

L'articolo critico è dunque spesso improntato a codeste evasioni e reazioni d'un gusto che predilige le analogie nei loro aspetti più simbolici. Sembra scritto per rallegrarsi in un'immagine, in una ironia a fior di pagina, o in uno scorcio di ritratto morale o d'ambiente. Quando è direttamente improntato ad un carattere artistico, di pura visione, si ricorderanno per la loro perfezione in questo senso: *Visita a Chesterton, Cambridge, George Robery*. Tra un'impressione e l'altra, mentre il Cecchi prepara il ritratto d'un personaggio o d'una città cercando la luce adatta, ed ogni particolare mette in prospettiva perché tutto riesca armonico secondo il suo sentimento, tra un'impressione seria e l'altra leggermente divertita si forma una specie di attesa, una parentesi di tutte le facoltà dell'autore, in cui inavvertitamente è un sorriso, una suprema allegria o una mestizia che costituiscono i toni gradatamente melodici dell'intero quadro. E sarà da questi toni e dagli altri più in sordina de *Il buon maestro* o di *Passi sulla neve* che si svolgeranno, prese da quest'origine poetica, le prose maggiori di Cecchi: da *Qualche cosa* (1931) alle due serie di *Corse al trotto* (1936 e 1941).

Accenneremo ad alcuni di questi toni. Nel *Buon maestro*: la luce pallida e come attenuata che trattiene il silenzio, da cui i pensieri si sprigionano quasi esitanti. L'impressione di una nostalgia che si rinfranca sul ricordo degli anni trasfigurati; il senso di una stagione nell'aria fredda che imbruna; la tenerezza di certe frasi (« s'andava a casa sua, colla scusa di chiedergli un consiglio, *in realtà per discorrerci un poco* »), di certe afflizioni. Nei *Passi sulla neve*: più che l'« apparenza stregata, novellesca » in cui si converte la natura, a stabilire una continuità con l'ispirazione di Cecchi è quel « corvo moralista appollaiato sopra un rovo rigido come un ferro battuto, [che] sternuta e starnazza sulla morte invernale. Gli altri uccelli, ecc. ». Un carattere gnomico, quasi antico, dei grandi temi di questo scrittore. Noteremo, di passaggio, una stonatura (e varrà per le altre simili, quando ci sono):

« con le caligini biancastre, ovattate ch'essa trasuda, con l'umido ecc., *la neve ne ha cavato il più deplorabile corridojo d'esposizione di bianco e nero* ».

Vi sono anche, sparse ovunque, molte vignette letterarie le quali derivano da una superiore ironia e meditazione. Con un'arte spontanea di fratture sentimentali, talvolta di semplice « colore » come un di più del puro ricordo, rapidi disegni e schizzi di un'epoca evocano un'atmosfera dimenticata. Ed escono dalla sua pagina figure e momenti nei quali sembra assorbita la ragione stessa di tutte le righe. Qualche esempio: « Lo spaccio faceva in tutto pensare a uno dei primi sonetti di Pascarella » (*Centesimi e soldi*: bellissima nella sua cadenza un po' monotona). Nelle *Conversazioni con G. K. C.*: « Si presentava col vassoio del caffè una vecchia cameriera da commedia di Paolo Ferrari » (*Scrittori inglesi e americani*, I, 113); in *Bianco e nero*: « Mi sarebbe bastato un qualsiasi medico alla Fucini, ecc. ». Sono, naturalmente, disegni marginali e abbozzi d'una più ricca invenzione, che talvolta, presi in un più forte accento poetico, si approfondiscono e superano l'aneddoto: come in *Passeri* — nelle due pagine centrali —, con Pascarella rimasto « a bocca spalancata » all'inconsueto avvenimento.

Trovarli, quei disegni e abbozzi, nella prosa di Cecchi, tutta smagata nei piccoli particolari, è un altro segno della libertà ed eleganza della sua scrittura.

Ad un certo punto, specie con *L'osteria del cattivo tempo*, il lettore non sa distinguere tra una raccolta di articoli critici ed una di fantasie (tanto vero, ch'è il solo libro che abbia avuto bisogno di un *Avvertimento*). Nell'*Osteria* si ha infatti come una stasi dell'arte di Cecchi. Vi s'intreccia qualche « tarlo » dei più occasionali (« Ricorre, in questi giorni, il cinquantenario della macchina da scrivere. E nella presente rubrica, dove ci si occupa di letteratura e di libri, mi sembra giusto non dimenticare strumenti e materie prime attinenti al mestiere dello scrittore »: ripreso nel libro); e si finisce per isolare pochi capitoli: *Il giuoco di carte*, *Venezia minore*, *Aquarium*, *Il tranvai a cavalli*, *Sul ritratto d'una bambina dormente*, che però si leggono più volentieri a parte nel volumetto *La giornata delle belle donne*, 1924 (con un disegno di Amerigo Bartoli ed un preambolo di Alfredo Gargiulo), dove conservano un carattere di eccezionalità che sembra aderire al formato stesso del piccolo libro. Brevi motivi musicali fra colori d'un palpito misterioso anche in mezzo a cose comuni.

Direttamente dell'*Osteria* è un'altra prosa affine: *Il bambino che ascolta musica*, stampata la prima volta nel *Convegno* di Milano, fasc. IV, 1924. « Il bambino è andato a prendersi un guanciaie, s'è accomodato sulla seggiola accosto al pianoforte; e col viso reclinato sulla palma, serio serio, ascolta. Vagamente l'ebano riflette la sua figura; [...] « se l'occhio di qualcuno s'incontra col suo, subito egli abbassa il capo di vergogna ». [...]. « E intanto l'hanno persuaso ad andare a letto [...]. E, di là, sta chiotto e attonito nel suo lettino; i lunghi cigli all'orlo del lenzuolo; ed ha voluto il lume acceso. La musica ripiglia e continua in fondo alle chiare stanze.... ».

Il mondo di Cecchi sembra talvolta un mondo di fiori artificiali, illusorio come un vetro dipinto e fragile; nel quale perfino un errore di stampa può, secondo l'autore, avviare la mente « verso significati trascendenti », e particolari minimi e accidenti soliti sembrano assumere un che di attonito e di straordinario: « la facoltà di assorbire lenti e complessi significati »: in ogni cosa una presenza sovranaturale. Le idee i motivi nell'arte di Cecchi nascono con un loro *tempo*: preciso e determinato, ma in associazioni simboliche. Dietro ad ogni cosa ad ogni nome uno sfondo prefigurato. Come nell'esempio del bambino nel primo paragrafo di *Lanterna magica*: « egli stava alla balconata, simile proprio ad uno di quegli angioli ricciuti che, nelle antiche pitture, contemplano il mondo, appoggiati al parapetto d'una nuvola, il viso nella palma della mano ». Quella prefigurazione può essere anche un semplice dato di cultura, e, ciò non ostante, ha il potere di suscitare un'aria d'incubo o, nelle più vaste rappresentazioni, un'eccitazione di tutte le cose. E come se il Cecchi si trovasse sempre in questo stato d'animo: « talvolta, in una stanza dove mi credevo solo, ebbi a un tratto quell'impressione che si prova sentendosi guardati da qualcuno » (*Osteria*, p. 110).

Perciò piacerebbe spigolare ovunque. Questo quadretto: « Con un codazzo di gente, lo scimmiotto camminava cogitabondo; e di laggiù a terra ogni poco guardava i due che lo tenevano per mano, con occhi feroci e supplichevoli di mostro deriso. Sopraggiunse di dietro un conoscente; gli mise la mano sul capo e glielo scosse come si farebbe a un ragazzo che torna dal parrucchiere, e gli si dice: « rapatinò! ». Lo scimmiotto non si voltò nemmeno; serio come in un quadro, fra tutta quell'ilare partecipazione cittadina ».

Ed è per questo che nei « capricci », nelle fantasie di Cecchi i « ritratti » più riusciti sono quelli di animali e di paesi sui quali si è addensata tanta storia, anche se recente; e il clown e i trapezisti disegnano movimenti e trasfigurazioni, emblemi e maschere. L'arte vi è più misteriosa.

La contemporanea disposizione di pagine quasi parallele entro un unico sentimento, ora di vera divagazione, ora ispirata, ci disobbliga senz'altro dal seguire i libri di Cecchi secondo la data di pubblicazione. Se ne può discorrere come di un libro solo. C'interessa, infatti, il tono generale della scrittura.

Ma Cecchi è uno scrittore vario e originale: a trascrivere dalle sue prose non si finirebbe mai: un motto, un riferimento qualsiasi aureolato di malizia; un fremito delle persone e del paesaggio. E si veda la grazia di certi rimandi, negli *Appunti per un periplo dell'Africa* (del 1939); e si veda tutta la prima parte, *Nero e bianco* compreso, di *Qualche cosa* (1931).

Certo, il primo libro, anche per il titolo suggestivo (matissiano, è stato detto; d'un bel colore rosso sulla copertina nella prima edizione), è più fantasioso e limpido. L'ironia v'è trasfusa in un'aria tersa che un rumore impercettibile farebbe trasalire. Piccoli saggi tracciati su un'idea, su una raffigurazione di fiori, di animali, di cose: statue, boschi ed armenti, fontane: un poema solo nella varietà degli argomenti.

Allorché il tono cede alla « cronaca » e sembra di esser lontani dal ge-

nere « prezioso » che il titolo d'ogni raccolta suggerisce, il lavoro artistico non scema per questo d'un millimetro. Leggete *Visitatori* (già nello « Spettatore italiano », 15 settembre - 1° ottobre 1924).

Si potrebbero riportare pagine intere, apparentemente ispirate a qualità dimesse, di semplice osservazione dell'accaduto. Sotto la superficie liscia, di quasi rendiconto, è un formarsi continuo di particolari ai quali manca solo il contorno del verso: mentalmente, si leggono con l'abbandono che in un'antologia di prose varie e di versi d'improvviso ci prende la pagina lirica. Senza dire che entro quella « cronaca » il Cecchi ha poi creato i suoi personaggi e le sue zone più personali: gli zoo (per i quali ha anche curato un fascicolo speciale della rivista « Sapere », Hoepli, marzo 1937), i riformatori e i manicomi, gli acquari, le pitture e incisioni rupestri, i graffiti, la sovrannaturale malinconia dei musei; dicevamo: le città storiche e quelle di colore, gli animali, i feticci; le civiltà scomparse e i tempi preistorici, con il loro riflesso di foresta in un quieto interno domestico, osservando una stampa.

L'arte di Cecchi ha perciò un che di strano e di visionario che scuote anche i pensieri più familiari. Un esempio solo: « E credevo di cominciare a scorgere nella portatura, nella guardatura dei cavalli delle vetture ferme sulle piazze, i segni imponderabili di qualche tremenda rivelazione che covasse sotto il cuojo dei finimenti e sotto la minaccia delle fruste » (*Pesci rossi*, p. 35).

La pagina è così calda e gremita che istintivamente si pensa di nuovo al D'Annunzio: al ritmo di certe cadenze e al disegno e alla scelta dei colori in principio della *Licenza*; oltre che per il modo con cui attraverso un albero o una pianta è rievocato un angolo preferito. O un momento della vita, in una cornice di fresche sensazioni (le quattro paginette del *Tranvai a cavalli*; *Ragazzi poveri*). L'arte è nel gioco continuo del vero con l'immagine. Invece di assottigliarsi e perdere di consistenza, questo lavoro è divenuto più concreto, ha preso qualcosa dalle arti figurative (invece di nominarle soltanto come fa il D'Annunzio) ed ha allargato i particolari in altrettanti motivi morali. Si perde tutto quello ch'è decorativo: un paese, una figura non sono che un paese o una figura.

Questo è lo sviluppo che i « capricci saggi ecc. » di Cecchi prendono nelle prosette brevi di *Messico* e di *Et in Arcadia ego*; nei capitoli migliori di *America amara*: *Caccia alla volpe*, *Morte di una farfalla*. Abbondano le descrizioni proprie dei « viaggi »; senza perder nulla del loro carattere, vogliono essere aspetti del meraviglioso e dell'insolito: uno dei toni del linguaggio di Cecchi.

La realtà ne risulta quanto mai liberata in una superiore ragione stilistica; ma come se entro gemesse sempre un pensiero non potuto nascondere: forse un'attenzione a se stesso o soltanto un velo di sottile introspezione; forse il dubbio di non riuscire a veder le cose come sono in natura. Tanto che ora ci è perfino difficile (diciamo di noi che mai ne abbiamo fatto cenno) parlare di « fumisteria »: e di tutta l'irritata letteratura che vi si annida.

Si disse subito d'un'arte formatasi sulle astrattezze e le raffinate mitologie del decadentismo; e d'un linguaggio che mantenendo precisione e chiarezza toscane fin nell'accurata punteggiatura, si acuiava in un lavoro sensibile. Un duplice lavoro, in direzioni opposte: uno più esplicito, ma occasionale nell'opera del Cecchi; ed è il suo bozzettismo (di tipo moderno: di più libere e profonde prospettive, sia racconto o quadro). L'altro, più sottile; attorno a cui si sono venute svolgendo le *Corse al trotto*, giustamente collocate dal Momigliano, insieme a tutta l'opera artistica del Cecchi, nel periodo succeduto al decadentismo, fra « tradizione e rivoluzione », cioè dopo il Pascoli e il D'Annunzio: nel rilievo originale che la nuova letteratura ha preso tra l'opera di Pirandello e la « pura figurazione » di Bontempelli.

Credo bisognerebbe leggere come se si tenesse ferma sotto gli occhi la pagina, e, nello stesso tempo, immaginare che dietro vi sia tutto un mondo favoloso, diverso da quello che lo scrittore ha voluto rappresentare. Questa è la storia vera della sua arte: non si può dire che un suo racconto (o quella particolare forma della sua prosa ch'è più vicina al racconto) sia un racconto; o che il « saggio », la « prosa d'arte » (più precisamente il « poemetto in prosa », tipo *Inverno*) facciano tutt'uno con la loro forma specifica ed esauriscano fin nei titoli le scoperte intenzioni dello scrittore. Dietro quella forma ve n'è sempre un'altra più sottile e ispirata, che liberamente si snoda portandosi appresso solo un'apparenza di quell'altra forma più complessa e letteraria. Da un pretesto minimo in cui spiccano note e osservazioni meticolose, piene di genio, si passa al componimento tutto d'un pezzo e armonico nel giro vago e perfetto del procedimento fantastico. (Leggere, fra le ultime « altre cose » raccolte nel '52: *Infanzia, Passaggio di armenti*).

GIUSEPPE ANGELO PERITORE

Nota bibliografica. — Opere - I. POESIA: *Inno primo* (Firenze, Ciardelli, 1908); *Inno* (Lanciano, R. Carabba, 1910); *L'uva acerba*, 1908 (nella collezione Garzanti « Opera prima », Milano, 1947).

II. SAGGI, VIAGGI, CAPRICCI, ecc.: *Pesci rossi* (Firenze, Vallecchi, 1920; 5ª ed. 1940, con uno scritto di G. DE ROBERTIS: *L'insegnamento di Cecchi*); *La giornata delle belle donne* (Roma, La terza pagina, 1924, con un preambolo di A. Gargiulo); *L'osteria del cattivo tempo* (Milano, Corbaccio, 1927; Mondadori, 1950); *Qualche cosa* (Lanciano, Carabba, 1931; n. ed. Sansoni, 1943); *Messico* (Milano, Treves, 1932; n. ed. Vallecchi, 1948); *Et in Arcadia ego* (Milano, Hoepli, 1936; n. ed. Mondadori, 1942); *Corse al trotto* (Firenze, Bemporad, 1936); *America amara* (Firenze, Sansoni, 1940; 5ª ed. 1946); *Corse al trotto vecchie e nuove* (Firenze, Sansoni, 1941; 2ª ed. 1947); *Corse al trotto e altre cose* (Firenze, Sansoni, 1952); *Appunti per un Periplo dell'Africa* (Milano-Napoli, Ricciardi, 1954).

III. CRITICA LETTERARIA: *Rudyard Kipling* (Firenze, « La Voce », 1910. Cfr. « Il tarlo » nella *Tribuna*, 15 giugno 1923; *Il poeta inferno*, ne *Il secolo*, 13 dicembre 1925); *Studi critici*, (Ancona, Puccini, 1912); *La poesia di G. Pascoli* (Napoli, Ricciardi, 1912); *Storia della Letteratura inglese nel sec. XIX*, vol. I (Milano, Treves, 1915). Squarci di questo libro: nell'*Almanacco della « Voce »* 1915 e in *Poesia*, IX, 1948, Mondadori. Si legga, a completamento: *Viaggio letterario in Inghilterra*, « L'Italia letteraria », 16 marzo, 6 e 20 aprile, 4 e 25 maggio 1930); *Scrittori inglesi e americani*, due voll. (Lanciano, Ca-

rabba, 1935; n. ed. Mondadori, 1954); *Emily Dickinson* (in collaborazione con la figlia Giuditta; Brescia, « Morcelliana », 1939); *Di giorno in giorno*. Note di letteratura italiana contemporanea, 1945-1954 (Milano, Garzanti, 1954); *Ritratti e profili*. Saggi e note di letteratura italiana (Milano, Garzanti, 1957); *Libri nuovi e usati*. Note di letteratura italiana contemporanea, 1947-1958 (Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1958).

IV. STORIA DELL'ARTE: *Note d'arte a Valle Giulia* (Roma, Nalato, 1912); *Pittura italiana dell'Ottocento* (Roma, Soc. Ed. Arte Ill., 1926; 2ª ed. Hoepli, 1938; 3ª ed. 1946); *Armando Spadini: Catalogo dell'Opera* con un saggio di A. Venturi (Milano, Mondadori, 1927); *Trecentisti senesi* (Roma, Casa ed. « Valori plastici », 1928; 2ª ed. Hoepli, 1948); *Piero Lorenzetti* (Milano, Treves, 1930); *Giotto* (Milano, Hoepli, 1937); *Scultura fiorentina del Quattrocento* (Milano, Garzanti, 1956). Si veda: *Sulla critica e la tecnica dell'arte* (« Pegaso », settembre 1930). — Il Cecchi ha diretto con Roberto Longhi la rivista di storia dell'arte *Vita artistica*, Roma, « La Voce », S. A. Editrice, 1926 e 1927.

V. TRADUZIONI: P. B. SHELLEY, *La difesa della poesia* (Lanciano, R. Carabba, 1911); G. C. LEIBNIZ, *Nuovi saggi sull'Intelletto Umano*, voll. due, Bari, Laterza, 1911); G. K. CHESTERTON, *Le avventure d'un uomo vivo* (Milano, Treves, 1933); B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento. Pitture italiane del Rinascimento* (Milano, Hoepli, 1936); (Emilio e Suso Cecchi D'Amico), W. SHAKESPEARE, *Le allegre comari di Windsor* (Firenze, Sansoni, 1946), *Otello* (1947). Si veda: *Del tradurre* (« Pegaso », gennaio 1929).

VI. TESTI: CESARE PASCARELLA, *Storia Nostra* (a cura della Reale Accademia d'Italia, Milano, Mondadori, 1941); GRAZIA DELEDDA, *Romanzi e novelle* (Collezione « Omnibus », Milano, Mondadori 1939-41); ARTURO ONOFRI, *Lecture poetiche del Pascoli* (Lucugnano, Edizioni de « L'Albero », 1953); A. GARGIULO, *Tempo di ricordi* (Brescia, Morcelliana, 1955); JACOPO DA PONTORMO, *Diario* (Firenze, Le Monnier, 1956).

SCRITTI SU E. C. Di Emilio Cecchi hanno scritto un po' tutti in giornali e riviste; perciò una bibliografia completa è pressoché impossibile. Ci limiteremo a registrare gli scritti che abbiamo potuto vedere e che abbiano un interesse critico o di prima segnalazione.

G. A. BORGESE, *La vita e il libro*, II e III serie, Torino, Bocca, 1911 e 1913; *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1923; G. S. GARGANO, « Il Marzocco », 26 febbraio, 20 dicembre 1911; A. BALDINI, « La Voce », 9 maggio 1912; « I libri del giorno », giugno 1920 (poi in *Buoni incontri d'Italia*, Firenze, Sansoni, 1942); « Lo Spettatore italiano », 15 giugno 1924; A. GARGIULO, « La Cultura », XXI, 9; maggio 1912, « La Critica », novembre 1918; « La Ronda », giugno 1920 (poi in *Letteratura it. del Novecento*, Firenze, Le Monnier 1940, con altri saggi: *Preambolo a « La giornata delle belle donne »* cit.; *Da « Pesci rossi » a « Corse al trotto »*, già in « Nuova Antologia », 1º marzo 1937); V. CARDARELLI, « Il Marzocco », 25 agosto 1912 (riprodotto ne « La Fiera letteraria », 1º gennaio 1950); R. SERRA, *Le Lettere*, Roma, Bontempelli, 1914; *Epistolario*, Firenze, Le Monnier, 1934; G. DE ROBERTIS, « La Voce », 28 febbraio 1914 (cfr. R. SERRA, *Epistolario*, p. 485); *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940 (già in « Letteratura », 1938, n. 5); « Tempo », 12 settembre 1957, 4 novembre 1958; *L'insegnamento di Cecchi* (introduzione alla 5ª ed. dei *Pesci rossi*); « Paragone », n. 34 (1952); G. BOINE, « La riviera ligure », marzo 1915 (cfr. *Plausi e botte*, a proposito del vol. *Le Lettere* del Serra); G. MARONE, *Difesa di Dulcinea*, Napoli, Libreria della Diana, 1920; L. RUSSO, *La critica letteraria contemporanea*, vol. II (dove è riprodotto un vecchio articolo sul trinomio BorgeSE-Serra-Cecchi, pubblicato la prima volta nella « Nostra scuola », 1-31 luglio 1920), Bari, Laterza, 1942; *I Narratori*, n. ed. Milano, Principato, 1951; A. SOFFICI, « Rete mediterranea », settembre 1920; A. MOMIGLIANO, « Rivista di Milano », 20 novembre 1920; *Storia della letteratura it.*, Milano, Principato, 1935; *Ultimi studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1954 (già nel *Corriere della Sera*, 5 marzo 1937); SEB. TIMPANARO, « Pagine », 5 dicembre 1920; P. PANCRAZI, *Ragguagli di Parnaso*, Firenze, Vallecchi, 1921; n. ed. riveduta, Laterza, 1941 (poi in *Scrittori d'oggi*, ivi, I serie, 1946); *Scrittori italiani del Novecento*, ivi, 1934 e poi in *Scrittori d'oggi*, cit., II serie, 1946 (già nel *Corriere della*

Sera, 12 luglio 1927); F. PICCOLO, *La critica contemporanea*, Napoli, Ricciardi, 1921; *Zodiaco letterario*, Firenze, Vallecchi, 1923; F. FLORA, *Dal Romanticismo al Futurismo*, Piacenza, Porta, 1921 (2^a ed. Mondadori, 1925); *Taverna del Parnaso*, Roma, Tumminelli, 1943; *Storia d. letteratura it.*, III (edizione ridotta, Milano, Mondadori, 1947); A. FRANCI, *Il servitore di piazza*, Firenze, Vallecchi, 1922; E. MONTALE, «Primo tempo», dicembre 1923; «Pegaso», maggio 1932; e in *Corriere della Sera*, 17 settembre 1952, 16 luglio 1957; G. SAVIOTTI, «Leonardo», giugno 1926; G. B. ANGIOLETTI, «Il Convegno», 25 giugno 1927 (poi: *Scrittori d'Europa*, Milano, Libreria d'Italia, 1928); A. CAJUMI, «Il Baretto», luglio 1927 (cfr. *Pensieri di un libertino*, Milano, Longanesi e C., 1947, pp. 52-53); L. TONELLI, ne *Il resto del Carlino*, 30 luglio 1927 (poi: *Alla ricerca della personalità*, Catania, Studio Editoriale Moderno, 1929); G. RAVEGNANI, «La Fiera letteraria», 28 agosto 1927 (poi: *I contemporanei*, I, Torino, Bocca, 1930); *Uomini visti*, II, Milano, Mondadori, 1955; B. CRÉMIEUX, *Littérature italienne*, Paris, Kra, 1928; U. OJETTI, *Corriere della Sera*, 23 febbraio 1928; N. SAPEGNO, «Leonardo», 20 marzo, 20 aprile 1928; *Compendio di storia della letteratura it.*, vol. III, p. 2^a, Firenze, La Nuova Italia, 1947; V. COSTANTINI, «La Fiera letteraria», 2 settembre 1928; R. FRANCHI, «La Fiera letteraria», 31 ottobre 1928; C. PELLIZZI, *Le lettere italiane del nostro secolo*, Milano, Libreria d'Italia, 1929; G. PREZZOLINI, *La Cultura italiana*, Milano, Edizioni Corbaccio, 1930 (cfr. *Il meglio di Prezzolini*, Milano, Longanesi e C., 1957, p. 320); S. SOLMI, «L'Italia letteraria», 10 aprile 1932; «Inventario», gennaio-settembre 1953; G. MARZOT, «La Nuova Italia», 20 aprile 1932; *La critica e gli studi di Letteratura Italiana*, in *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana*, vol. I, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1950; A. CAPASSO, «L'Italia letteraria», 28 agosto 1932; M. SOLDATI, «Pan», 1^o novembre 1935; A. GALLETTI, *Il Novecento*, Milano, Vallardi, 1936; A. BOBBIO, *Le riviste fiorentine*, Firenze, Sansoni, 1936; G. TROMBATORE, «La Nuova Italia», dicembre 1936; G. FERRATA, «Letteratura», n. 1, gennaio 1937; G. DE BENEDETTI, «Meridiano di Roma», 3 gennaio 1937 (poi in *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1955); «La Fiera letteraria», 14 e 21 settembre 1958; G. PASQUALI, «Quadrivio», 25 aprile 1937; L. PIRANDELLO, «L'Italia letteraria», 26 aprile 1937; C. CORDIÈ, «Civiltà moderna», giugno 1937; M. MASCIOTTA, «La Nuova Italia», novembre 1938; E. FALQUI, «Oggi», 27 gennaio 1940; G. PIOVENE, nel *Corriere della Sera*, 16 marzo 1940; M. ALICATA, «La Ruota», aprile 1940; «Primato», 15 gennaio 1941; G. TITTA ROSA, nel *Corriere Padano*, 23 giugno 1940; A. FRATELLI, ne *La Tribuna*, 21 maggio 1940; S. ROSATI, «L'Italia che scrive», giugno 1941; A. SILIPO, «Primato», 15 luglio 1941; G. SUSINI, *Ragionamenti sulla poesia*, Parma, Guanda, 1942; P. BIGONGIARI, *Studi*, Firenze, Vallecchi, 1946; «L'approdo», ottobre-dicembre 1952; G. CONTINI, *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1946 (già in «Rivista rosminiana», aprile-giugno 1932); *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1946 (già in «Letteratura», n. 18, aprile-giugno 1941). Sono del Contini le frasi riferite ai «vociani» citate nel testo, da: *Serra e Irrazionale*, in *Scritti in onore di R. S.*, Garzanti, 1948, p. 81; A. BORLENGHI, «La Fiera letteraria», 12 dicembre 1948; *La critica letteraria da De Sanctis a oggi*, in *Le correnti*, II, Milano, Marzorati, 1956; S. SLATAPER, *Epistolario*, Milano, Mondadori, 1950 (lettera dell'8 marzo 1910 a Sofici); R. VIOLA, «Nuova Antologia», febbraio 1950; A. BOCELLI, «Il mondo», 29 aprile 1950, 7 giugno 1955, 28 ottobre 1958; W. BINNI, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, «La Nuova Italia», 1951; C. BO, «L'Illustrazione italiana», luglio 1954; A. NOFERI, «Paragone», n. 62 (1955); G. RAIMONDI, *La valigia delle Indie*, Firenze, Vallecchi, 1955; *Il resto del Carlino*, 28 giugno 1957; I. RALDELLI, «Lingua nostra», XVIII (1956), 4; F. VIRIDIA, «La Fiera letteraria», 9 giugno 1957.

In Antologie: PAPINI-PANCRAZI, *Poeti d'oggi*, Vallecchi, 1920 (e 2^a ed. 1925); O. GIACOBBE, *Le più belle pagine dei poeti d'oggi*, vol. 2^a, Lanciano, Gino Carabba, 1921; FALQUI-VITTORINI, *Scrittori nuovi*, Lanciano, Giuseppe Carabba, 1930. — Si vedano: «*Gli anni che verranno...*». *Lettere a Giuseppe Prezzolini* (1908-1914), nella «Nuova Antologia», agosto 1958; *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)*, Edizioni Radio Italiana, 1951.

MISCELLANEA E VARIETÀ

CONSIDERAZIONI SULLA FORTUNA DEL TERMINE «MAFIA»

1. ETIMO.

Mafia, che è termine così familiare alla nostra pubblicistica, era sconosciuto prima dell'unificazione italiana. Il che non vuol dire che la mafia non esistesse anche allora: essa è legata ad antiche strutture della società della Sicilia. E neppure si può dubitare che la parola sia indigena. Solo qualche raro scrittore, tenace regionalista, poté affermare che la mafia fosse stata introdotta nell'isola dopo il 1860.¹

Eppure, anche se non stava a significare un fenomeno di vita sociale, il termine mafia era già presente nel dialetto, anzi in vari dialetti italiani. Come è accaduto che dal rango oscuro della lingua popolare il termine sia salito alla ribalta del linguaggio ufficiale, e come, soprattutto, la parola è stata piegata al nuovo significato?

Non sono mancate tesi assai peregrine e bizzarre sull'etimo di mafia, alcune delle quali ci limitiamo qui a riferire per mera curiosità erudita. Questa, ad esempio: che la mafia sia nata, come lega di resistenza contro gli oppressori, nella guerra del Vespro e che la parola sia nulla più che un acrostico. Essa risulterebbe dalle iniziali del grido di battaglia degli insorti contro i francesi: «Morte ai francesi, Italia anela!».² Oppure quest'altra: che mafia fosse una setta politica, decisa nella sua azione e spietata nell'uso dei mezzi, una setta che aveva Mazzini come guida e come sommo sacerdote, il Mazzini che i conservatori immaginavano bieco autore di insidie e pronto all'agguato col pugnale. Anche in questo caso mafia sarebbe un acrostico: Mazzini autorizza furti incendi avvelenamenti.³

Come si vede si tratta di ipotesi arbitrarie e ridicole: esse però ci guidano a scorere un carattere della mafia tradizionale che non va passato sotto silenzio. Infatti la mafia fu confusa, in vari momenti, e soprattutto nelle varianti popolari, con i gruppi di opposizione ora patriottica ora liberale. Non per nulla nei romanzi storici di grossolana fattura troviamo mafia come sinonimo di carboneria.⁴ E questo, mentre da una

¹ Così Vincenzo Mortillaro, che nel 1876, nel *Dizionario del dialetto siciliano* la definisce: «voce piemontese, introdotta nel resto d'Italia, equivale a camorra» (p. 648). Definizione chiaramente tendenziosa, in cui si avverte l'eco delle opinioni polemiche diffuse negli ambienti autonomisti. Più plausibile l'opinione espressa dal *Nouveau Larousse illustré*, vol. V, p. 833, che la mafia dalla Sicilia si è «répandue un peu par toute l'Italie».

² La leggenda dell'origine patriottica della mafia è stata raccolta, generalmente, dalla letteratura popolare. Se ne è fatto portavoce, nei nostri tempi, ED REID, *La Mafia*, Parenti, Firenze, p. 30.

³ Tesi registrata nel *Dizionario Enciclopedico Italiano*, voce Mafia, vol. XIII, p. 532.

⁴ Vedi GIUSEPPE PETRAI, *Il romanzo di un bandito*, edito a Milano nel 1900. Vi si afferma che la mafia era sorta a Mazara del Vallo (Trapani) nel luglio 1799 ad opera di cinque uomini riuniti nel caffè Trinacria, sul lungomare. I cinque si chiamavano: Zampa di porco, Naso di Cane, Giacalone, Zi Pascà, Jannone. Nel racconto è evidente ed esplicita la confusione tra mafia e carboneria. Su questo stranissimo e paradossale racconto vedi DOMENICO NOVACCO, *Mazara del Vallo e la Sicilia in un romanzo popolare del 1900*, in «Trapani», II, 7, pp. 12-13.

parte spiega la genesi e il ricorrente equivoco romantico della mafia come onesta lega di uomini liberi, conferma il singolare carattere della società isolana in cui l'unica piattaforma comune a tutte le classi furono, nel lontano e recente passato, i rapporti personali di privata giustizia.

Altre tesi, nel complesso assai discutibili, sono state formulate in varie occasioni. Questa, ad esempio; che, siccome mafie eran dette, nella provincia di Trapani, le cave di tufo, comodo e sicuro rifugio ai malviventi, si può supporre che mafioso fosse, originariamente, il fuori legge riparatosi in una inaccessibile mafia.⁵ Oppure questa: che *maufe* (o *maufait*, corruzione di *mauvais*) era il dio del male adorato dai cavalieri del Tempio e quindi mafioso fosse il malvagio e il malfattore.⁶ O, infine, che nella mafia si perpetui un'influenza semitica, in senso lato.⁷

Una maggiore attendibilità hanno invece le ipotesi sulla derivazione saracena. Se ne conoscono diverse varianti. La prima afferma che mafia derivi dall'arabo *mahias* che significa spacccone: il mafioso è perciò uno spavaldo, che non si piega alla legge.⁸ La seconda riporta la mafia al nome della tribù araba che occupò e governò Palermo nell'età saracena: *Ma afir*.⁹ La terza, finalmente, propone l'etimo arabo *mu afah*, dove *mu* vuol dire salvezza e *afah* è un verbo che vuol dire proteggere e tutelare. La mafia sarebbe appunto l'associazione che offre tutela ai propri membri.¹⁰

2. DALL'ANTICO AL NUOVO SIGNIFICATO.

Nel dialetto piemontese la voce era presente ma con valore assai lontano e diverso: *mafun* era l'uomo piccino, tanto in senso proprio che in senso figurato.¹¹ Non si vede, pur con il più vivo sforzo di immaginazione, come possa aver assunto il nuovo, antitetico, significato. A Firenze mafia era termine antico, e non solo popolare ma anche letterario. Aveva però un valore assai diverso da quello successivamente prevalso: infatti era sinonimo di povertà e miseria.¹² A Palermo, invece, e più precisamente nel rione del Borgo, che era una volta separato dalla città vera e propria, il termine indicava, nell'uso popolare, bellezza, baldanza, orgoglio.¹³ Ma i dizionari siciliani non ne fanno

⁵ L'opinione che mafia valesse rifugio, e il connesso etimo, furono esposti da un magistrato, il Piola, nella « Relazione statistico-giudiziaria del tribunale di Mistretta » per l'anno 1881. L'ipotesi ebbe scarso successo. La troviamo ripresa solo dal Lestingi in un articolo apparso sull'« Archivio di psichiatria, Scienze penali e antropologia criminale », vol. V, fasc. IV, p. 362, dal titolo *La fratellanza nella provincia di Girgenti*.

⁶ Si trova nel numero del 1° gennaio 1884, p. 123 del « Giornale degli eruditi e dei curiosi ». Rispondendo ad un lettore che aveva chiesto l'etimologia di mafia, G. Rosi citava un testo francese (Loiseleur) che attribuiva ai cavalieri dell'ordine dei templari il culto *maufais* (mafioso) del dio Maufe (Mafia). Più di recente la stessa origine si trova suggerita nel *Glossaire de la langue romane* del Roquefort. Cfr. Reid, *op. cit.*, p. 54.

⁷ Cfr. C. LOMBRÒSO, *L'uomo delinquente*, p. 341 e sgg. L'opinione è motivata sull'analogia nella conservazione del segreto.

⁸ Se ne fece assertore G. A. Cesareo in occasione della polemica, di cui si dirà più avanti, circa l'attribuzione dei « Mafiusi di la Vicaria ». Cfr. NAPOLEONE COLAJANNI, *Nel regno della Mafia*, Roma 1900. È però ipotesi poco convincente, se si badi al senso di ammirazione che è legato alla parola nel dialetto siciliano, ammirazione che non si rivolge allo spacccone, o almeno non si rivolge a lui in quanto tale.

⁹ Vedi *Diz. Enc. Ital.*, loc. cit., e, di recente, Ed Reid, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰ Vedi RENATO CANDIDA, *Questa mafia* (Sciascia Editore, Caltanissetta, 1956). Su questo libro cfr. GIUSEPPE LONGO, *La nostra cara mafia*, in « L'Osservatore politico-letterario », III, 4 (aprile '57), pp. 49-62.

¹¹ Cfr. BATTISTI, *Dizionario etimologico italiano*, Barbèra, 1952, Firenze, vol. III, p. 2310.

¹² *Ivi*.

¹³ È questa la tesi del grande etnologo Giuseppe Pitré, generalmente accettata. Si trova in « Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane », vol. XV, usi e costumi, credenze e pregiudizi, vol. II, pp. 289-90, Palermo, Pedone Lauriel 1889.

menzione prima dell'unità.¹⁴ Ora ciò è dovuto principalmente al fatto che i vocabolari erano formati sugli scritti dei poeti e non danno perciò che una piccola parte della lingua popolare.¹⁵

Si può quindi concludere integrando l'ipotesi dell'origine araba del termine con la sua lunga latenza negli strati popolari dove conservò significato di eccellenza e di perfezione. Tale senso la voce mafia non perdette mai, anche quando fu usata per indicare un determinato ambiente e costume. Al più si può dire che si affiancarono a quello altri caratteri non meno essenziali: malavita e associazione. Il Pitré indica un lavoro teatrale come fortuito strumento di acquisizione letteraria e pubblica del termine nel più vasto e complesso significato per cui finì per essere esteso ad un determinato aspetto del costume insulare.

Si tratta della commedia « I mafiusi di la Vicaria » che l'attore palermitano Giuseppe Rizzotto¹⁶ mise in scena nel 1863 interpretandone la parte del protagonista Jachino Funciazza. Erano due atti alla cui stesura aveva collaborato col Rizzotto un maestro elementare, Gaspere Mosca.¹⁷ A prendere per buone le dichiarazioni di quest'ultimo, il suggerimento di un lavoro sulla malavita sarebbe venuto da un uomo del mestiere (il D'Angelo), che fornì tutte le indicazioni necessarie e tutto il segreto codice di parole, di gesti, tipico dei malviventi. L'idea poi di indicare i malviventi col termine « mafiosi » sarebbe nata in modo accidentale, per aver colto, il Mosca, sulla bocca di un popolano la risentita espressione: « chi vurrissi fari u mafiusu cu mia?... » (vorreste fare il prepotente con me?). Nacque così una commedia i cui personaggi erano malfattori, il cui ambiente erano le carceri di Palermo, la cui lingua, infiorata delle voci colorite del *baccagghiu*,¹⁸ appariva ricca di allusioni e di naturale comicità. Cinquantacinque recite nella sola città di Palermo nel solo anno 1863 è una cifra abbastanza eloquente che testimonia la straordinaria fortuna e popolarità del lavoro di Rizzotto. Certo non bisogna dimenticare che era quasi sempre lo stesso pubblico dell'opera dei pupi; un pubblico, cioè, sensibile ai motivi eroici della malavita, così come lo era al mito del paladino Orlando. All'interno delle carceri esisteva una gerarchia della malavita e insieme una abilissima e segreta intesa: gli spettatori ammiravano l'arguzia vivace e il buon senso dei mafiosi, ma soprattutto apprendevano per la prima volta a legare al termine mafia l'idea di associazione di malfattori. Dopo i primi successi il Rizzotto¹⁹

¹⁴ Il primo che registrò la voce fu, nel 1868-69, Antonio Traina, nel *Nuovo vocabolario siciliano italiano*, Palermo, Pedone Lauriel.

¹⁵ Vedi Pitré, *op. cit.*, loc. cit.

¹⁶ Nato nel 1828, morto a Trapani nel 1895.

¹⁷ Su questa questione (se l'opera sia da attribuirsi al Rizzotto e al Mosca) si sviluppò una vivace polemica alla morte del Rizzotto. Nel 1896 la Commedia infatti venne pubblicata a Palermo dall'editore Giliberti, come opera del Mosca, che vi premetteva una lettera in cui rivendicava a sé la paternità dell'opera.

Il Cesareo pubblicò più tardi (n. 10 del 1899) sul « Giorno » un articolo in cui sosteneva che la commedia era opera del Mosca. Intervenne, con una lettera al direttore del « Giorno », il figlio dell'attore per contestare l'affermazione del Cesareo (1° numero del 1900) ma si limitò a portare argomenti sentimentali e non prove. Prove portarono invece il Cesareo e il Mosca ed è certo questione, nel complesso, opinabile, dato che lo stesso Mosca parla esplicitamente di stesura collegiale. A tale collegialità avrebbe partecipato anche Gioachino d'Angelo (Jachino detto *Funciazza*) a cui i due autori dovevano notizie segrete sulla malavita. Il D'Angelo subì poi dalla malavita uno sfregio come traditore.

¹⁸ Vari studiosi hanno tentato di dare una larga esemplificazione del linguaggio (*d'a parrata*) della mafia. Se ne possono trovare dei campioni talora molto ricchi nell'Alongi (*La Mafia*, Torino, 1887), nel Pitré (*op. cit.*), nel Cutrera (*La Mafia e i mafiosi*, Palermo, 1900) e in altri. Ma l'unico tentativo di studiare organicamente il *baccagghiu* rimane, a tutt'oggi, quello di G. M. CALVARUSO, *Il baccagghiu: dizionario comparativo etimologico del gergo parlato dai bassifondi palermitani*, Catania, 1930.

¹⁹ I due autori si erano intanto separati. Il Mosca accusò più tardi il Rizzotto di aver plagiato un suo lavoro: la *Taverna di Minicu Chintedda*, nelle successive edizioni dei *Mafiusi*.

volle dare una più ampia stesura ed una maggiore dignità e veste letteraria al suo lavoro: aggiunse un prologo come primo atto, un epilogo come quarto ed iniziò un lungo giro per i teatri dell'Italia meridionale.

Il successo fu, ancora una volta, notevole. Il Pitрэ calcolava che in 21 anni la commedia aveva avuto nel complesso circa duemila repliche.²⁰ C'era la scena della tirata (del coltello), c'era la punizione della spia: ingredienti di mestiere, che suscitavano gli applausi delle platee.

C'era, soprattutto, molto realismo. Perché il mito della violenza e dell'onore era vivo nelle popolazioni del sud: basti pensare al « tocco » per cui non di rado comitive di amici passavano dal lieto banchetto al duello feroce all'ultimo sangue, per un'assurda e barbara manifestazione di individuale furezza.

Duemila repliche: non saprei dire quante opere di prosa possano vantare, in Italia, un primato del genere. Il nuovo titolo della commedia fu « i mafiosi in pubblico » (a cui seguirono, ma con scarso successo di critica e di spettatori, « i mafiosi all'osteria », e « i mafiosi in progresso »); se ne ebbe una versione napoletana ed una italiana in tre atti, particolarmente infelice, a giudizio del Pitрэ, per difetto di logica e di grammatica. Eppure il lavoro resistette a Roma trentaquattro sere.

Per la via del teatro dunque, che fu sempre un canale espressivo assai più popolare del libro e della stampa, la voce « mafia » faceva il suo ingresso nella letteratura politica e nella vita ufficiale. Infatti attraverso la scena si confermava l'esistenza di una lega segreta di malfattori che riconosceva, come unico principio di autorità, il valore e il carattere del singolo.

I mafiosi delle grandi prigioni erano gente energica e « di rispetto » (che non vuol dire rispettabile, ma « capace di farsi rispettare ») e gente energica e di rispetto si vantavano di essere gli affiliati alle cosche mafiose che irretivano il sistema politico e amministrativo dell'isola. Così il termine mafioso rimase ad indicare chi, al di fuori delle autorità costituite, ma non necessariamente in lotta con esse, opponeva la solidarietà degli « omini di panza » (capaci cioè di mantenere un segreto) alle leggi dello Stato. E mafia finì per indicare, in modo però sempre assai discusso e contrastato, una associazione o anche solo un sistema di intese fra gruppi omogenei nell'ambito della società comune. Discusso e contrastato fu soprattutto il rapporto tra mafia e malavita, rapporto che taluni studiosi stimarono e stimano costituzionale e ineliminabile, mentre altri lo ha ritenuto eccezionale, saltuario o lo ha negato addirittura.

3. NEL LINGUAGGIO UFFICIALE.

Il primo funzionario che, in un rapporto amministrativo, usò il termine mafia per indicare la malavita fu il prefetto di Palermo Filippo Gualterio, nel 1865. A lui era pervenuta dall'autorità di pubblica sicurezza di Carini una memoria, in data 10 agosto 1865 in cui, a proposito di alcuni arrestati, si avanzava la specifica accusa di Mafia.²¹ E così il termine rimbalzò fin sul tavolo del Ministro degli Interni. In quell'anno e nel successivo la mafia fece una timida comparsa nei rapporti dei funzionari locali: ma ancora non si distingueva in alcun modo mafioso da manutengolo e neppure da malandrino. Non si era ancora capito che se il fuori legge era l'eccezione, la mafia era la regola; se il fuori legge era il braccio, la mafia era il tessuto connettivo solido e profondo.

Fin dal 1863 erano state estese all'isola ed applicate le disposizioni sancite dalla legge Pica per la repressione del brigantaggio meridionale. Fu un pullulare di ammonizioni e di assegnazioni a domicilio coatto. Ma, ad ogni retata incappavano nei provve-

²⁰ Il Reid, *op. cit.*, p. 55, dice tremila. Ignoro la fonte della notizia.

²¹ Vedi la memoria nella silloge « Documenti sulle condizioni della Sicilia dal 1860 al 1870 » a cura di Giuseppe Scichilone, Roma, 1952, p. 165.

dimenti di pubblica sicurezza solo i gregari. Ai nomi grossi, ai capi insospettabili una misteriosa protezione offriva in ogni caso rifugio e salvezza. Ad essi nessuno negava il porto d'armi o la libertà personale. Fu la sommossa del settembre '66 che aprì gli occhi al governo centrale, alla grande stampa di informazione, ai vari settori dello schieramento parlamentare.

Dal 1866 la mafia divenne l'argomento d'obbligo (non continuo ma periodico) nella pubblicistica politica italiana, anche se ci si accorse ben presto che era difficile definirne la figura di reato e, soprattutto, che era difficile cancellarla dalla realtà sociale quotidiana. E la questione si trascina da un secolo, monotona e insieme diversa. Nella mutevole prospettiva politica e sociale la mafia ha rivelato un mimetismo accorto e imprevedibile, ha mostrato una insospettata capacità di adeguazione alla dinamica degli istituti politici, dei rapporti di classe e nella distribuzione della ricchezza. Perciò la polemica, lungi dall'essere spenta, è, in Italia, viva ed intensa, anche se si rinnova nei protagonisti, nelle premesse e, ovviamente, nelle conclusioni.

4. FUORI D'ITALIA.

Intorno al 1875 la voce « mafia » penetrò anche in altre lingue, soprattutto in tedesco, in francese, in inglese.

Si può osservare, in generale, che le fasi di massimo interesse intorno alla mafia coincidono con discussioni parlamentari, processi e repressioni. Così l'anno 1875 (discussione parlamentare sui provvedimenti eccezionali di pubblica sicurezza proposti dal governo Minghetti), l'anno 1899 (processo Notarbartolo), l'anno 1929 (repressione Mori) e gli anni intorno al 1950 (episodio Giuliano) segnano i vertici, non solo da noi, ma nei vari paesi: in qualche caso piuttosto altrove che da noi. Per quanto riguarda più in particolare gli Stati Uniti d'America bisogna aggiungere altre due date: il 1891 (linciaggio di un gruppo di detenuti siciliani avvenuto nelle carceri di New Orleans) e il 1912 (uccisione, avvenuta a Palermo, di Giuseppe Petrosino, incaricato dal F.B.I. di chiarire i rapporti tra la matrice siciliana e la malavita americana). Negli ultimi anni, nella pubblicistica nord americana, è invalso l'uso di indicare col termine « mafia » i gruppi della malavita, spesso legati all'emigrazione italiana, dediti alla gestione clandestina di case da gioco da cui ritraggono, eludendo il fisco, utili favolosi. Le pagine che il Kefauver²² dedica alla mafia rivelano lo stupore e l'irritazione del puritano per la trama inafferrabile che lega in alto e in basso, dentro e fuori, le attività illegali. Ma oltre la generica indicazione del « made in Sicily » non ci aiuta alcuna analisi valida anche per noi. Per quanto concerne più in particolare i rapporti tra la mafia americana e la Sicilia è notevole l'opera recente di Ed Reid²³ che però, come ho avuto occasione di osservare altrove, va letta tenendo conto della diversa prospettiva dell'autore le cui conclusioni sono spesso arbitrarie e inaccettabili se riferite alla Sicilia.

E non si può dire che l'interesse verso la mafia sia stato contingente o puramente emotivo: basterà pensare che in tedesco fu tradotta un'opera del Colajanni²⁴ e la stessa inchiesta Sonnino-Franchetti:²⁵ così il lettore austriaco o tedesco poteva attingere alle fonti e alle testimonianze dirette, e non solo a coloriti romanzi, o alle approssimative descrizioni di etnologi e di saggisti.

²² Vedi sull'argomento, ESTES KEFAUVER, *Il gangsterismo in America*, cap. II, Einaudi, 1953.

²³ Cfr. n. 2. Vedi, in « Nuova Repubblica », Firenze, 10 febbraio 1957, alcune considerazioni di Domenico Novacco sul libro del Reid.

²⁴ NAPOLEONE COLAJANNI, *Im Reich der Mafia*, « Die Zeit », n. 275, 77, 79, gennaio-febbraio 1900, Wien.

²⁵ SIDNEY SONNINO, LEOPOLDO FRANCHETTI, *Sizilien in Jahre 1876*, Dresden 1906.

Già nel 1879 della mafia si era occupato il Vitther: ²⁶ convinto che un quadro analitico della società italiana non potesse prescindere dalle anomalie anche se locali e limitate. Circolavano, è vero, in Germania anche libri di assai discutibile gusto intorno alla mafia, come ad esempio il romanzo di Rasmussen, ²⁷ che si fregiava in copertina di una macabra incisione: la morte col volto di un sicario dal pugnale insanguinato. Ma erano scritti che si rivolgevano ad un pubblico più grosso. A lungo parlò della mafia un altro scrittore tedesco, Augusto Schneegans. ²⁸ Riferendo le impressioni di un viaggio compiuto nell'isola, lo Sch. prendeva lo spunto della sosta a Grotte (Agrigento) per dare una descrizione, nel complesso onesta e plausibile, della mafia. Grotte gli suggeriva immagini di nascondigli di briganti e di segrete mene. Egli non voleva nuocere al buon nome della Sicilia: citava, infatti, consentendo, un precedente giudizio del Mommsen che aveva osservato come in ogni caso e in ogni luogo, nell'isola, l'ospite e il turista straniero, fossero sacri all'uno e all'altro dei contendenti. Lo Sch. appare convinto che il peggio è passato e che l'ultimo bandito, Leone, non avrà, in avvenire, altri emuli: era influenzato, evidentemente, dalle opinioni della stampa italiana del tempo che tendeva ad un facile ottimismo su questo problema. Nel complesso la mafia di cui parla lo Sch. ha davvero il volto di quella siciliana, anche se l'autore elude dichiaratamente il problema della collusione elettorale con la classe dirigente.

Per quanto concerne la Francia si può dire che l'interesse al fenomeno della malavita nell'isola fu inizialmente legato alle larghe simpatie per la causa borbonica e per le gesta dei briganti legittimisti, ²⁹ e che solo successivamente venne chiarendosi una specifica esistenza di particolari situazioni ambientali. ³⁰ Agli inglesi, che pur avevano vasta e profonda esperienza dell'isola, apparve strana l'inerzia delle autorità italiane, almeno in certe zone, e in rapporto a certi ambienti. E quello che si avverte, ad esempio, nelle parole dello Ewing, vescovo di Argyll che chiede ad un uomo politico italiano ³¹ notizie della Sicilia.

Grosse proteste, che ebbero echi parlamentari nelle due nazioni, si levarono quando vittima di sequestro e ricatto fu, nel 1876, ³² un cittadino britannico, il banchiere John Rose. L'analisi del fenomeno offerto dall'*Enciclopedia britannica* è, del resto, sufficientemente indicativa della costanza di interesse inglese verso la mafia siciliana. ³³

In tempi a noi vicini è fiorita in Inghilterra e nei paesi anglosassoni una vivace letteratura sul bandito Giuliano e sulla nuova fenomenologia della mafia in questo secondo dopoguerra. ³⁴ È avvenuto così che la parola mafia, tanto insulare e mediter-

²⁶ Cfr. del Vittehr, *Italianische ansichten und Streiflichter*, cap. X, Berlin.

²⁷ Cfr. EMILE RASMUSSEN, *Mafia*, «romanzo ambientato nella moderna Sicilia», Stuttgart, volume di 437 pagine. Non esiste versione italiana, né se ne lamenta la mancanza.

²⁸ Cfr. SCHNEEGANS AUGUSTO, *La Sicilia nella natura, nella Storia, nella vita*, prima versione italiana di Oscar Bulle, riveduta da G. Rigutini, con appendice di G. Pitré, Firenze, Barbèra, 1890. Si parla della Mafia da p. 290 a 304, e, di nuovo, nelle conclusioni del libro.

²⁹ Cfr. DU CAMP, *Naples sous Victor Emanuel*, in «Revue des deux Mondes», 1862; MARC MONNIER, *La Camorra*, Firenze, 1872, e dello stesso, *Notizie storiche sul brigantaggio*, 1873.

³⁰ Cfr. F. BOURQUELOT ED E. RECLUS, *Sicilia. Due Viaggi*, 1873; ERNEST RENAN, *20 giorni in Sicilia*, 1875; CLAVÉ J., *La Sicilia* 1886; LE FAURE, *Maffia*, 1892; BAZIN, *Sicile*, Calman-Levy, Paris, 1894; COMBEZ DE LESTRADE, *La Sicile sous la monarchie de Savoie*, Librairie Guillaume, Paris, 1894; AIDÉ J., *Sicile*, 1895.

³¹ Corrado Tommasi Crudeli, la cui risposta fu pubblicata dal *Times*.

³² Cfr. «Atti Parlam. Cam. Dep. Discuss.», Sessione 1876-77, p. 56 e sgg. Intervento Di Belmonte.

³³ Cfr. *Encicl. Britannica*, Voce *Mafia*; HECKETOM, *Secret Societies of all ages*, 1897; AGNEW PATON, *Picturesque Sicily*, 1898 (Harper, London); TRAIN A. C., *Courts Criminals and the camorra* (1912).

³⁴ Cfr. ELEANOR CLARK, *Rome and a Villa*, 1953; MICHAEL STERN, *No innocence abroad*, 1953; GAVIN MAXWELL, *God protect me from my friends* (1956) (trad. it. Feltrinelli 1957).

reana, emigrando, si portasse dietro, nel vecchio e nel nuovo mondo, una immagine non tutta vera e non tutta falsa, della natia Sicilia. Non tutta vera: perché la tendenza a generalizzare, così diffusa e deplorabile, ha condotto molti a porre i due termini, siciliano e mafioso, come sinonimi. Laddove viceversa una equazione del genere è storicamente e antropologicamente falsa. La mafia infatti è limitata nello spazio ad una ristretta zona dell'isola, e concerne solo alcuni bene individuabili settori della popolazione.

Non tutta falsa perché bisogna pure avere il coraggio di dire nero al nero e bianco al bianco: e questo coraggio ha fatto difetto da noi. Troppo spesso è stata presentata una immagine della mafia come mito, come favola bella di un tempo, a cui altri ha sostituito un senso deplorabile. Troppo comodo: la mafia non è, o almeno non è solo, un fatto di colore locale: essa è soprattutto, un fenomeno proteiforme di vita sociale, che si lega a determinate condizioni dei rapporti di classe e delle istituzioni politiche. Ma qui è bene far punto, rinviando ad altra occasione un diverso discorso che vada oltre la limitata ricerca sulle vicende e la fortuna del termine.³⁵

DOMENICO NOVACCO

RECENTI STUDI E RICERCHE SUL MOVIMENTO OPERAIO TORINESE

Nella storia del movimento operaio italiano, Torino occupa una posizione di primissimo piano per l'imponente sviluppo industriale che la caratterizzò a partire dagli ultimi decenni del secolo scorso; il notevole aumento della popolazione torinese da quell'epoca in poi va attribuito alla formazione di una vasta città operaia che viene a costituire una barriera sempre più estesa e profonda attorno al centro tradizionale. La fisionomia, poi, dell'industria torinese, industria moderna, portata ad aggiornarsi costantemente nei mezzi produttivi per adeguarsi al progresso tecnologico, condusse alla formazione di un proletariato operaio avveduto, intelligente, indotto dal suo stesso lavoro a perfezionare la sua mentalità, la sua « cultura », ad acquistare coscienza in una maniera sempre più esatta del valore della sua opera e dell'esigenza conseguente di difendere la sua dignità.

Proprio per questi motivi la storia del movimento operaio torinese si presta a indagini sotto qualche aspetto esemplari rispetto alla storia complessiva del movimento operaio italiano; il proletariato torinese si trova, in alcuni momenti, all'avanguardia del movimento operaio italiano ed indica ad esso la strada da seguire. Ma la sua forza particolare lo porta però, talvolta, ad assumere delle posizioni indipendenti e degli atteggiamenti autonomi: ad essi è soprattutto rivolto l'interesse di alcuni studiosi che hanno recentemente affrontato studi e ricerche sulla classe operaia torinese, dallo Spriano¹ che ha esaminato il periodo 1892-1913, al Monticone² che ha fatto oggetto di un'indagine particolare i fatti dell'agosto 1917, al Luraghi³ che ha dedicato il suo lavoro al periodo della Resistenza.

Se a questi lavori aggiungiamo la pubblicazione pure recente degli scritti di Antonio Gramsci degli anni 1914-1917, in parte riguardanti la storia del movimento operaio torinese, possiamo dire di disporre di un materiale notevolmente ampio e di vivo interesse.⁴ Proprio nel Gramsci possiamo trovare gli avvisi ad una storia del proletariato

³⁵ Queste pagine fanno parte di un Saggio sulla « mafia », di prossima pubblicazione.

¹ PAOLO SPRIANO, *Socialismo e classe operaia a Torino dal 1892 al 1913*, Torino, Einaudi, 1958.

² ALBERTO MONTICONE, *Il socialismo torinese ed i fatti dell'agosto 1917*, in « Rassegna Storica del Risorgimento », a. XLV (1958), fasc. I, p. 57-96.

³ RAIMONDO LURAGHI, *Il movimento operaio torinese durante la Resistenza*, Torino, Einaudi, 1958.

⁴ ANTONIO GRAMSCI, *Scritti giovanili 1914-1918*, Torino, Einaudi, 1958. Meno recente la pubblicazione de *L'Ordine Nuovo (1919-1920)*, Torino, Einaudi, 1954, dello stesso Gramsci.

torinese, nelle pagine commosse con cui rievocava, a dieci anni di distanza, la dura lotta sostenuta dalle operaie cotoniere nel 1906: ⁵ una storia del passato intesa essenzialmente in funzione di esortazione per l'azione presente, ma pur sempre attestante la esigenza di riguardare il passato, di ricostruire vicende lontane. Altrove, nello stesso Gramsci, si incontrano giudizi molto precisi sulla situazione torinese:

Torino rappresenta in piccolo un vero e proprio organismo statale. Tutte le energie vi sono rappresentate, tutte le forze antitetiche di uno Stato vi operano. È una città moderna nel senso più schiettamente storico della parola. In essa tutte le scorie medioevali che ancora deturpano in Italia la società borghese, sono precipitate; i mezzi termini sono stati aboliti; i comodi cuscineti che nelle lotte sociali attutiscono gli urti troppo violenti sono stati mandati al rigattiere per il rapido, quasi convulso crearsi di un'organizzazione proletaria agile e combattiva. La lotta di classe integrale, cosciente, che caratterizza la storia attuale, in Torino è ormai perfettamente individualizzata. ⁶

Parole scritte nel maggio del 1916 ma effettivamente estendibili agli anni precedenti ed a quelli successivi della storia torinese. Altrove il Gramsci affermerà che « a Torino il proletariato ha raggiunto un punto di sviluppo che è dei più alti, se non il più alto d'Italia »; ⁷ sono giudizi che confermano come la storia del movimento operaio torinese può assumere un valore esemplare soprattutto per una valutazione dell'efficienza e della coerenza delle organizzazioni della classe operaia.

Quest'ultimo problema sta particolarmente a cuore allo Spriano il quale si assume il compito di verificare se dal 1892 (cioè dall'anno della sua fondazione) al 1913 (cioè al momento in cui si fa luce nel Partito socialista torinese la figura di Antonio Gramsci) i socialisti hanno saputo guidare la classe operaia torinese ed hanno saputo trarre dalla combattività e dalla coscienza di essa tutti i risultati che potevano essere raggiunti in rapporto con le situazioni di volta in volta verificatesi. L'impostazione del volume appare, di conseguenza, piuttosto polemica e tutto il volume conferma nella convinzione che lo Spriano ha proceduto nel suo lavoro valutando l'azione dei socialisti con il metro di una particolare concezione della tattica che dev'essere seguita da un partito della classe operaia. Che vi siano state molte insufficienze e contraddizioni da parte dell'organizzazione torinese del Partito socialista è fatto fuori discussione, ma che esso non abbia saputo rappresentare la guida del movimento operaio torinese ed abbia lasciato il proletariato della città subalpina abbandonato a se stesso, non sembra tesi del tutto accettabile. Lo Spriano non approfondisce sufficientemente il modo in cui si produce la formazione della coscienza di classe e sorge l'idea socialista negli operai torinesi; se lo avesse fatto avrebbe avuto modo di riconoscere, anche a Torino, l'inconfondibile traccia della predicazione socialista ed avrebbe potuto constatare come ad essa si trovò legato l'inizio della riscossa operaia. Scrive lo Spriano: « Mentre il socialismo torinese ha già delineato i suoi rigorosi limiti ideologici e indicato le linee di una contraddizione non facilmente componibile tra la sua matrice piccolo borghese e le spinte rivoluzionarie che su di esso si eserciteranno, la dialettica interna del movimento è destinata ad animarsi nei contrasti che stanno per opporlo in modo inatteso ad una nuova classe capitalistica che con altrettanta impetuosità contribuisce a mutare il volto di Torino »: ⁸ e ci offre così, fin dall'inizio del suo lavoro, una chiave d'interpretazione unica per una storia così ampia e complessa. Lo stesso Gramsci, nel 1917, aveva scritto che a Torino « la sezione socialista, nell'attività politica, ha raggiunto una individualità ben distinta di classe; le organizzazioni economiche sono forti; nella cooperazione si è riusciti a creare una istitu-

⁵ A. GRAMSCI, *Scritti giovanili*, cit., pp. 48-53.

⁶ *Op. cit.*, p. 37.

⁷ *Op. cit.*, p. 143.

⁸ P. SPRIANO, *op. cit.*, p. 82.

zione potente come l'Alleanza cooperativa»,⁹ riconoscendo implicitamente che, sia pure in mezzo ad errori, il socialismo aveva costruito qualcosa per la classe operaia torinese.

Assai preciso è l'esame che lo Spriano compie del movimento operaio torinese: le condizioni economiche della classe operaia dall'Unità alla fine del secolo; il sorgere della tradizione mutualistica e cooperativa che resterà tipica di Torino; la fondazione de *Il grido del Popolo* (luglio 1892), il bel giornale che accompagnò le vicende politiche torinesi fino al 1917 e che presenta un'indubbia ricchezza di temi e di discussioni ideologiche; il primo sciopero generale, conclusosi sfortunatamente, nel 1902 e l'altro, invece, risoltosi con un grande successo del proletariato torinese, nel 1906; i successivi scontri tra la classe imprenditoriale, particolarmente attiva ed energica a Torino dove si è data una rigorosa organizzazione; il predominio nel Partito socialista della corrente riformista fino al grande sciopero del 1912 finito con un grave insuccesso per la classe operaia ma non per il Partito socialista che aveva separato la sua responsabilità dagli agitatori inconsulti come il Zocchi; la successiva ripresa, ad opera del Buozzi, di una stretta unità d'azione tra partito e sindacato.

E noto come gli anni dal 1908 al 1911 furono, nell'atmosfera giolittiana, un periodo di tranquillità, di «pace sociale»; il proletariato perdette molto del suo spirito d'iniziativa, ma politicamente il Partito socialista ottenne dei notevoli guadagni. Lo Spriano non ritiene che i secondi siano stati sufficienti a compensare la «disgregazione organizzativa» che venne prodotta dalla «sfiducia nell'organizzazione sindacale». Ma quali sono le vere e profonde cause di questa sfiducia? quali origini ha la «diffidenza» degli operai verso l'organizzazione?, sfiducia e diffidenza che sorgono proprio dopo che la Federazione metalurgica ha ottenuto, nel dicembre 1911, dagli industriali la sottoscrizione di una convenzione che non manca di aspetti positivi? Il motivo centrale di questa crisi va ricercato nella «tema che gli operai non federati si trovino in condizioni d'inferiorità rispetto alla minoranza organizzata»;¹⁰ le altre ragioni che lo Spriano adduce sono indubbiamente secondarie. Non si può, pertanto, parlare di «crisi» dei sindacati ma della difficoltà in cui in tutti i tempi si dovette battere il sindacalismo italiano (difficoltà che sussistono pienamente pure oggi) per ottenere l'adesione dei lavoratori, solo una minoranza relativamente esigua dei quali apprezzò i vantaggi della organizzazione.

I dissensi dalla tesi generale e da alcune valutazioni particolari non impediscono però il dovuto riconoscimento ai meriti del lavoro dello Spriano, per la ricchezza e puntualità dell'informazione, la vivacità del racconto, la passione per l'argomento. Non è solo l'opera dello storico, ma l'opera di un militante del movimento operaio, dotato di non comune sensibilità per i problemi della classe lavoratrice.

Ben diverso il saggio del Monticone, studioso già noto per il suo attento ed equilibrato lavoro su Caporetto il quale, più che da interesse per la storia del movimento operaio, sembra spinto ad esaminare i fatti torinesi dell'agosto 1917 nell'ambito di una indagine sulla situazione politica italiana prima di Caporetto. Nella prima parte del suo saggio egli compie una sottile analisi delle diverse correnti in cui era diviso il socialismo torinese in quel momento: da una parte i «rigidi», capeggiati dal Barberis, predicatori della rivolta operaia; dall'altra i «moderati», guidati dai deputati Casalini e Morgari, contrari ad ogni atto violento; dall'altra ancora due gruppi di giovani, il primo che, con Antonio Gramsci, aveva in un numero unico pubblicato in quei mesi ed intitolato *La città futura*, proposto più moderne soluzioni ideologiche al socialismo, il secondo che, costituitosi attorno a Romita, pur mostrando una sensibilità più precisa per i problemi della classe operaia, sembrava alieno da ogni prospettiva apertamente rivoluzionaria. La più attiva di queste correnti, quella che in varie occasioni fece sentire la sua voce invitante alla ribellione contro la guerra e la strage quotidiana cui il popolo era co-

⁹ A. GRAMSCI, *op. cit.*, pp. 143-44.

¹⁰ P. SPRIANO, *op. cit.*, p. 274

stretto, fu indubbiamente quella dei « rigidi ». Tra le altre occasioni, vi fu quella della venuta dei delegati sovietici, recatisi anche in Italia per un giro di propaganda; il loro discorso a Torino fu seguito da interventi di esponenti socialisti estremisti ripetenti i soliti inviti alla rivolta.

Allo stato di eccitazione in cui la propaganda dei « rigidi » e le notizie dal fronte avevano posto il proletariato torinese, si aggiunse la mancanza di pane in città verificatasi in maniera veramente critica il 21 agosto. Fu la goccia che fece traboccare il vaso; la rivolta scoppiò, si svolse attraverso costruzione di barricate e coraggiosa resistenza degli operai nei confronti dell'esercito inviato a mantenere, con ogni mezzo, l'ordine pubblico. Ma la rivolta mancò effettivamente di una guida precisa; gli stessi socialisti « rigidi » che l'avevano predicata non seppero poi controllarla. I dirigenti socialisti non vollero dirigerla e non seppero neppure frenarla; i « rigidi » cercarono di prolungarla, senza però avere un obiettivo preciso da raggiungere. Il Monticone discute l'affermazione del Gramsci secondo il quale ci sarebbe stato una manovra giolittiana, intesa ad affamare Torino per provocare difficoltà al governo, manovra appoggiata da alcuni socialisti favorevoli ad un blocco antisalandrino tra Giolitti e gli operai (in particolare il socialista Ciccotti sarebbe stato ripetutamente a Torino prima della rivolta ed avrebbe avuto contatti con gli ambienti giolittiani de *La Stampa*). « Movimento tipicamente disfattista non ebbe consenzienti i moderati socialisti locali, né corrispose, nel suo rivoluzionarismo impulsivo e distruttivo, alle idee di Gramsci e dei suoi amici, cui tuttavia giovò perché da esso in sostanza meglio compresero la necessità di una salda organizzazione di fabbrica, cosciente dei propri fini, per ottenere il raggiungimento di obiettivi rivoluzionari. E questa fu, tra le conseguenze dei moti, certamente una delle più importanti nell'interno del socialismo torinese: era il fallimento dei « rigidi » e di ogni estremismo anarcoide, subentrava una nuova preparazione a quello che sarà il comunismo dell'*Ordine Nuovo* ».¹¹ Giudizio, complessivamente, esatto, sufficiente a chiarire una svolta di fondamentale importanza nella storia del movimento operaio torinese.

Di vivo interesse il volume del Luraghi sul proletariato subalpino durante la Resistenza: volume che, come quello dello Spriano, nasce dall'esigenza dello storico di ripensare ad avvenimenti di un vicino passato, ma anche dalla passione di chi partecipa direttamente ad un movimento. Non è il caso di riaprire, in questa sede, la discussione sui termini cronologici della Resistenza, che dovrebbero partire dall'avvento al fascismo al potere; il Luraghi avverte questo fatto ed in una brevissima introduzione segna alcuni fondamentali momenti del primo ventennio di resistenza al fascismo; in effetti, però, il suo lavoro prende le mosse dagli avvenimenti del 1943, trascurando i primi scioperi degli ultimi mesi del 1942 e praticamente considerando come « apertura » di questo finale e drammatico periodo di resistenza al fascismo, gli scioperi del marzo 1943.

Non staremo ad esaminare particolarmente il volume del Luraghi il quale, del resto, si occupa di avvenimenti ben vivi nella nostra memoria, anche se il Luraghi illumina, servendosi di una ricca documentazione, episodi scarsamente noti. La guida della resistenza della classe operaia al fascismo è toccata, per il Luraghi, al Partito comunista, l'unico dotato di una salda organizzazione e consapevole dell'esistenza di condurre la lotta a fondo, senza titubanze e senza compromissioni. Partendo da tale presupposto, la stessa posizione del Partito socialista sembra al Luraghi discutibile. Secondo il Luraghi erano rimasti « nelle file socialiste, salvo cospicue eccezioni, gli elementi più di destra, più esitanti, più alieni dalla lotta ».¹² Altrove lamenta, per Torino, « la tendenza del P.S.I.U.P. a fare spesso blocco con i partiti tradizionali (liberali e democratico-cristiani) contro le tesi comuniste e azioniste ».¹³ Possiamo anche convenire con il Luraghi che in

¹¹ A. MONTICONE, *art. cit.*, pp. 95-96.

¹² R. LURAGHI, *op. cit.*, p. 135.

¹³ *Op. cit.*, p. 189.

Torino si sia verificata, tra i socialisti, una situazione di tale genere; comunque ci pare che raramente egli si sia servito di fonti e documenti di parte socialista atti a meglio chiarire la posizione di tale partito, come appare evidente da qualche inesattezza facilmente rilevabile: il M.U.P., ad esempio, non fu creato nel 1943, ma nel novembre 1942 (p. 39) e non si può dire che sia nato come scissione dal Partito socialista ma fu, sostanzialmente, una formazione nuova che riunì elementi di provenienza diversa (anche comunisti dissidenti) decisi ad evitare gli errori ch'erano stati propri del vecchio socialismo italiano.

Importanti sono le pagine che il Luraghi dedica all'esame dell'atteggiamento della classe capitalista torinese e che si conclude con questo equilibrato ma severo giudizio che rappresenta anche la conclusione del volume: «Non diciamo che questo indirizzo (il destreggiarsi tra nazisti e Resistenza) seguito dalla classe capitalista nella stragrande maggioranza, sia eticamente condannabile o moralmente riprovevole: non si può; a stretto rigore, condannare in linea astratta nessuno per la difesa dei propri interessi di classe. Ci limitiamo a constatare che proprio nel momento in cui il proletariato prendeva il primo posto nella grande lotta nazionale della Resistenza, senza riuscire a mutarla in lotta per il potere operaio, la classe capitalista molto più realisticamente era impegnata nella difesa di interessi rispettabili fin che si vuole, ma non più coincidenti con quelli della collettività nazionale». ¹⁴

LUIGI AMBROSOLI

LETTERE DI GIOVANNI VERGA A PIO RAJNA

Biglietto senza indicazione dell'anno, indirizzato al Rajna in Milano, Via Palermo 5:

Venerdì 14. Caro Rajna, se stasera vuoi venire ai *figli* o *Nipoti* che siano del Capitano Grant, fammi il piacere di passare dal Cova fra le 7 e le 8.

Biglietto senza indicazione dell'anno, indirizzato al Rajna in Milano:

mercoledì 30. Caro Rajna, fammi il piacere di dirmi se hai saputo qualche cosa per quel posto che cerco per il mio raccomandato. Iersera ho potuto procurarmi delle raccomandazioni per lui in casa Maffei.

Varese, Hôtel Riposo, 9 agosto 1880

Caro Rajna. Prima di andare a Torino [?] vorrei levarmi dalle mani il lavoro da mandare al Treves, e purtroppo non mi lusingo di muovermi prima che voi abbiate lasciato l'Italia. Vi ringrazio però della vostra letterina, e del gentile desiderio, e vi auguro che vi divertiate assai nel vostro viaggio. Spero che la presente vi giunga a Milano prima della vostra partenza per darvi appunto il buon viaggio e un saluto dal vostro Giovanni Verga.

La lettera, come si vede dall'indirizzo sulla busta, fu rispedita a Grenoble.

Al Prof. Pio Rajna, via Cavour 84, Firenze

Torino, 21 gennaio '84.

Caro Rajna, ti ringrazio del gentile pensiero e delle congratulazioni tue, e ti dico che *nessuna* di queste mi è giunta più gradita. Ti mando un saluto cordiale.

Verga si trovava a Torino per le rappresentazioni della *Cavalleria Rusticana*, incominciate la sera del 14 gennaio 1884, e le congratulazioni del Rajna furono fatte per il buon successo delle famose «scene popolari».

¹⁴ *Op. cit.*, p. 290.

Al prof. Pio Rajna, via Cavour 84, Firenze

Milano, 3 marzo, 84. Carissimo Rajna. — Ebbi la tua lettera, i giornali e finalmente la *Cronaca Bizantina* (la quale però avresti potuto tenerti). Ti ringrazio di tutto e più di tutto della buona amicizia di cui mi dai ogni volta prova. Dunque la *fanteria* fece fiasco? Ti confesso che ne ho piacere e ti prego di non scandalizzartene. Dopo quanto me ne scrivi credo anch'io di lasciare correre, se correre potrà una cosa senza gambe. Anche qui, al Fossati, il tentativo furbesco del prof. Giannelli (?) si ruppe il collo. Avevano combinato di darla contemporaneamente a Milano e a Firenze, ciò che dimostra lo scopo puramente di speculazione poco onesta e bella, giacché non era neppure una parodia, ma era un progetto di sfottere il qualsiasi buon successo altrui, con danno anche di altri poveri capocomici, che non ci entravano affatto. Il pubblico fece giustizia e fece bene. In tutto ciò ho guadagnato le belle cose che mi dici del mio lavorino che hai dovuto rileggere per l'occasione. E mi fa piacere che anche alla lettura ti abbia fatto buona impressione. Perché sai quanto io stia al tuo giudizio e soprattutto alla schiettezza del tuo giudizio. Addio: ti ringrazio, scrivimi quando puoi e vieni a trovarmi qualche volta, e abbimi (?) sempre tuo aff. G. Verga.

La « Cronaca Bizantina » (anno IV n. 3 del 1° febbraio 1884) aveva pubblicato la *Cavalleria Rusticana* e Verga doveva averne mandato o fatto mandare una copia al Rajna. Nello stesso febbraio la *Cavalleria* fu recitata al Teatro Manzoni di Milano dalla compagnia di Francesco Pasta dal giorno 13 in poi. e al Teatro Niccolini di Firenze dalla compagnia di Alamanno Morelli a incominciare da martedì 19. A Milano e a Firenze furono messe su delle parodie dell'atto unico di Verga, per *sfottere*, come dice in tutte le lettere lo scrittore, il suo buon successo e recar danno ai capocomici Pasta e Morelli. Sul *Corriere della Sera* di venerdì 22 - sabato 23 febbraio si legge: « Avremo al teatro Milanese un'interessante novità — Cavalleria pocch paroll, riduzione del sig. Busi. Reciterà il Giraud ». E la stessa sera di sabato 23 febbraio al Teatro Nuovo di Firenze dalla compagnia Ciotti-Serafini fu recitata la « Fanteria Rusticon, scene livornesi di Paolo... ». Non incontrò il favore del pubblico, scrive *La Nazione* il giorno dopo, e Jarro nella sua rassegna drammatica pubblicata su lo stesso giornale ne dà un giudizio severo: « Della *Fanteria Rusticon*, parodia meleasa della *Cavalleria Rusticana* del Verga, non accadrebbe parlare. Il pubblico del Teatro Nuovo la disapprovò, né meritava altro, dopo quella disapprovazione, che l'oblio. Ma è deplorabile che attori si lodati e applauditi come la signora Checchi Serafini, il Ciotto, il Serafini e gli altri possano, per loro elezione, o costretti, scendere a rappresentare tali scurrilità con lo scopo di attirar gente in teatro. Mi dicono che l'autore di questa briconata è un bravo giovane, un buon attore. Egli ha dunque già avuto l'ingegno e la gloria; spero, poiché non bisogna mai disperare di nulla, che avrà a quest'ora ritrovato il senso comune ».

Al Chiarissimo Sig. Prof. Pio Rajna, via Cavour 84, Firenze

Roma, Albergo di Milano, 9 dicembre 1886

Caro Rajna, ti ringrazio del tuo buono e amichevole saluto, e sono contento, ti confesso, di essermelo meritato, per meritarmi un po' più il bene che mi vuoi, perché, credimi, fra i *rallegramenti*, come tu dici, quelli che mi giunsero più graditi furono di amici come te. È difficile che venga costì adesso. Ma tu non hai idea di fare una corsa alla capitale? Fammelo sapere e tiemmi [tienemi?] sempre tuo aff. G. V.

Questo è ciò che si ritrova, dell'epistolario di Giovanni Verga, fra le carte di Pio Rajna conservate nella Marucelliana. Troppo poco per un'amicizia durata quasi cinquant'anni da quando Verga si stabilì a Milano e vi conobbe il giovane professore dell'Accademia scientifico-letteraria, sino alla sua morte, nel gennaio 1922. È probabile che fra le carte di Verga a Catania si ritrovino più lettere del Rajna, le quali offriranno notizie notevoli su il diffondersi della fama di Verga e delle traduzioni delle opere. Perché il Rajna ebbe numerose amicizie fra i dotti di tutta Europa, ed è noto che si adoperò non poco con alcuni accademici di Svezia per la concessione del premio Nobel al Carducci. Pio Rajna, nato a Sondrio l'8 luglio 1847, sopravvisse al Verga sino al 25 novembre 1930.

AURELIO NAVARRIA

« ANECDOTA PASCOLIANA »

Intendiamoci subito: non si tratta di aneddoti nel senso corrente del vocabolo, si tratta invece di inediti, stando alla precisa etimologia di questa parola: « aneddoti » infatti vien dal greco ἀνέκδοτα, che in italiano significa cose inedite. Più chiaramente avrei potuto intitolare così: *inediti pascoliani*.

Sono due scritti del caro poeta da considerare quasi completamente inediti, se non inediti a tutto rigore. Son contenuti in un opuscolino di poco più di 30 pagine oggi introvabile, stampato alla macchia,¹ ma recante la data del 6 ottobre 1912 e presentato da « i cittadini di Barga e di Castelvecchio al pubblico gentile d'Italia con animo pieno d'amore e di gratitudine per l'ospite eterno, in questo dì 6 ottobre 1912 sacro al suo mesto ritorno nella sua casa che fu da Lui desiderata fino al supremo momento ».

Questo precisamente si legge subito dopo il frontespizio.

Bisogna sapere che la salma del Pascoli, morto a Bologna nell'aprile del 1912, fu da Bologna stessa trasferita in un primo momento non nella sua villa o casa di Caprona presso Castelvecchio in quel di Barga, come era nei voti di lui; bensì nel cimitero stesso di Barga per dar tempo all'allestimento del sepolcro nella cappellina annessa alla villa di Caprona. Quando questo sepolcro fu pronto vi fu recata la salma dal cimitero di Barga il 6 ottobre dello stesso anno, e con tale avvenimento fu fatta coincidere la pubblicazione dell'opuscolo in parola.

Gli scritti ivi pubblicati furono due:

1) Le parole pronunciate dal poeta nella sala della « Cristoforo Colombo » in Barga il 20 settembre 1897, appena conferitagli la cittadinanza barghigiana, presente il prodittatore di Garibaldi, Antonio Mordini.

2) L'articolo con cui il Pascoli iniziava la sua corrispondenza col giornale americano *La Prensa* e intitolato: *Meditazioni d'un solitario italiano — Un paese donde si emigra*, e datato da Castelvecchio di Barga (Lucca), 10 luglio 1908.

I due scritti nell'opuscolo sono fatti precedere da una letterina con cui il Pascoli il 21 settembre 1897 dava alla sorella Maria, lontana da Castelvecchio (diremo perché), notizia particolareggiata della festa fattagli a Barga il giorno prima per il conferimento della cittadinanza.

Mariù si trovava a Santa Giustina di Rimini presso la sorella Ida già madre, fin dal 23 luglio 1896, della primogenita Giovanna chiamata Nannina, e prossima a dare alla luce la secondogenita Myriam che nacque il 10 ottobre di quell'anno 1897. Pascoli, scrivendo all'amico Ermenegildo Pistelli il 26 settembre 1897 una lettera desolatissima delle solite sue, gli diceva tra l'altro: « Sarò a Roma il 1° ottobre perché prima passo per Santa Giustina perché ho una sorella puerpera e l'altra (Mariù) assistente della Nannina », che era la primogenita di Ida, come s'è detto, e aveva poco più di un anno.

Graziosa, viva nella sua grande semplicità la lettera del fratello alla « cara Mariuccina ». La informa minutamente di tutto intorno alla festa del giorno innanzi. Le dice di essere andato a Barga col « Brogi sul barroccino del Topo » e di essere in ritardo e di aver « preparato un discorsino ». L'oratore ufficiale per la cerimonia fu il « dittatore » garibaldino Antonio Mordini che commemorò la data del 20 settembre, ma prima parlò di Pascoli e lo elogiò ai barghigiani descrivendolo umile e affabile aggrantesi tra loro con la « cara e buona signorina sorella, sempre insieme ». Continuando la lettera il Pascoli fa anche cenno delle parole del Sindaco presentante la pergamena che — continua a dire — « mancando la firma di uno degli assessori non è ancora in casa, ed è stata, col mio permesso, esposta da Italiano: si fa una gran folla intorno alla vetrina ».

¹ Mi fu gentilmente favorito dalla famiglia del compianto avv. Francesco Paoli Puccetti, già sindaco di Galliciano in Garfagnana presso Castelvecchio Pascoli. Ai Paoli Puccetti la mia gratitudine e la mia simpatia.

Aggiunge poi di aver risposto col discorsetto, già preparato, e dà notizia dei grandi applausi e quindi del banchetto — dopo sciolta l'adunanza — e del brindisi *sentito* dell'avv. Giuseppe Salvi a lui, e della sua risposta improvvisata con *applausi rimbombanti* e della risposta calda e commossa del Mordini.

Mi son voluto indugiare in riferire di questa lettera perché essa, a badarci bene, dipinge il Pascoli quale era dentro e fuori, *intus et in cute*. Ma più il poeta si manifesta e confessa attraverso il discorso che nell'opuscolo vien subito dopo la lettera alla sorella.

In due parti o in due quasi precise metà può essere diviso il discorso. Nella prima parte il poeta discorre di sé, della sua anima, delle sue aspirazioni di fronte al paese di cui gli è conferita la cittadinanza. Ed è un altalenare tra vero e non vero in questa specie di analisi introspettiva. Verità e sincerità piena c'è quando a giustificare il suo essersi voluto stabilire in piena campagna presso i cari barghigiani dice di averlo fatto «per contemplare il sole che tramonta dietro il monte forato, la luna che pende come una lampada accesa sul colle di Barga, per aggirarsi all'ombra di castagni e parlare con cuori di contadini». Quanta sua poesia infatti e quanta sua vera intima vita queste parole riassumono e riecheggiano! Può farne fede chiunque abbia di lui conoscenza profonda.

La verità appar di meno quando a dimostrare che la cittadinanza gli è offerta unicamente per la congenialità tra il suo spirito e il dolce paese che l'ospita e null'affatto per la sua virtù di poeta viene a dire: « Voi non mi avete nominato vostro concittadino per alcune poesie che non sono belle, per la mia scienza che non è molta, per la mia fama che è ben piccola e che io desidererei più piccola. Sappiate che ogni lode su questi propositi io la rifiuto e la respingo.... ma io voglio essere creduto, e sarò felice il giorno in cui tutti mi crederanno quello che mi credo io: un bel nulla! ».

Sappiamo al contrario quanto egli fosse sensibile e geloso della buona fama delle sue poesie e di ogni cosa sua e come sempre il plauso lo lusingasse e il biasimo lo avvilito e lo disfacesse. Basta per questo scorrere tante sue lettere. All'amico padre Pistelli scolopio scriveva nel 1904 inviandogli per la nota rivista *Atene e Roma* il poemetto « Le Memnonidi »: « Ma mi lodi qualche volta un pochino! Ne ho tanto bisogno! Son quasi sempre così depresso! Così triste! Profondamente triste! Mi dica almeno che è bello *immerso nella tua — anima azzurra come in una nube!* » (eran versi del poemetto inviato).

Inoltre sappiamo l'amarezza infinita procuratagli dai molti attacchi ai suoi studi danteschi; dai quali assai più che dalle poesie si aspettava imperitura la gloria, per sua stessa esplicita attestazione. Avendo l'amico Pistelli preso impegno di recensire il volume dantesco del Pascoli *Sotto il velame* per il « Bullettino della Società dantesca italiana » e avendo scritto al poeta che si era astenuto dal giudicare essendo cose troppo lontane dal suo poco dantismo, e che soltanto del modo di esporre aveva detto tutto il male che poteva, perché oscuro troppo, il Pascoli si affrettò a informare il comune amico Pietrobono che tale lettera del Pistelli aveva avuto la virtù di farlo quasi morire, e ne restò imbronciato molto a lungo col Pistelli stesso.

Tutto questo evidentemente non si accorda punto con le ricordate affermazioni del Pascoli nella prima parte del discorso ai barghigiani. Ma forse con la psicanalisi alla mano si potrebbe anche in dette affermazioni riscontrare della sincerità o verità che potremmo dire occasionale, sincerità del momento, data la complessità e varietà della sua psiche.

* * *

Nella seconda parte del suo discorso ai barghigiani, il poeta prendendo lo spunto dalla ricorrenza storica del giorno stesso dice che il 20 settembre 1870 l'Italia — riferisco le parole di lui — sottrasse « il papato, cioè la sovranità della religione cattolica, all'influenza o meglio alla servitù e allo sfruttamento di questa o quella nazione » la-

sciando « libera all'universalità la religione che è detta appunto universale ». Con ciò il Pascoli pensa che l'Italia abbia reso un beneficio immenso al genere umano. « E il compenso? — continua egli a dire esaminando le condizioni attuali d'Europa e del mondo e lasciandosi andare, con sguardo lungimirante, alla filosofia della storia che da un poeta non ci aspetteremmo troppo — il compenso sta per venire. L'Italia fatta grande, e ridivenuta Italia nel nome di Roma, sta per provare l'onore e il danno della sua grandezza. Una novità ha percosso il mondo in questi ultimi giorni. Fu fatto pubblico bando dell'alleanza franco-russa. Il nuovo non sta nel fatto dell'alleanza che è vecchio ma nella proclamazione che prima non s'era creduto di fare nonostante il pertinace insistere dei francesi. E ora si è fatta. Perché? Per qual minaccia di altre nazioni? No: non è una risposta a minacce altrui: è una minaccia essa. Dunque s'approssima, per volere di un uomo che muove col sopracciglio tutto un popolo, e d'un popolo che per la frenesia della vendetta e dell'odio è come un uomo solo, si approssima il gran giorno, che le madri de-testeranno. Quale delle maledizioni che noi deprechiamo, terremoti, carestie, pestilenze, uguaglierà in estensione e intensità questa guerra? Quali delle guerre più letali, quale ferocia di conquistatori, quale diluviare di barbari famelici pareggeranno le stragi che si meditano e preparano? Assisteremo, se la fortuna non ci aiuta togliendoci a tempo a simili orrori, alla calamità più grande, alla follia più gigantesca e mostruosa che la storia registri. E la nostra Italia sarà in prima linea.... ».

Valeva la pena legger questa pagina: il disastroso conflitto mondiale 1915-18 non poteva diciassette anni prima del suo inizio essere presentito e preannunziato più esattamente di così.

* * *

L'altro scritto dell'opuscolino in esame, come notammo già, è un articolo con cui il Pascoli intendeva iniziare la sua collaborazione di corrispondente dall'Italia al giornale americano *La Prensa*. Lo intitolò: *Meditazioni d'un solitario italiano* e lo sottintitolò *Un paese donde si emigra*. Ma a esser più precisi era il caso di sostituire il sottotitolo al titolo e viceversa, data la natura del contenuto.

Geniale e squisitamente pascoliana l'impostazione di tutto lo scritto che si risolve in un interessante e originale parallelo tra l'America grande, quella vera, il paese cioè verso cui si emigra e l'America in compendio, l'America abbreviata, l'America in piccolo, l'America piccina, l'America fanciulla « il paese donde si emigra », cioè la Lucchesia, e in particolare la campagna di Castelvecchio carissima e tanto familiare all'autore di *Myricae* e di *Canti di Castelvecchio*.

Pascoli dice che venire e vivere nella America piccola è un disporsi e allenarsi alla vita nell'America grande. Ma grande anche e addirittura troppo grande è la differenza tra le due. Lì il rombo di una fiera vita tumultuante; qua null'altro che « un incessante squittir di rondini, un muglio a ora a ora di vacca, una battuta di fringuello e il primo canto di qualche galletto ». Non troppa però e neppur molta il Pascoli trova la differenza che si potrebbe dire topografica. Piena di poesia è l'America abbreviata che egli contempla dall'altana della sua villa di Castelvecchio: e quelle ultime propaggini dell'Appennino a levante, sul cui ultimo colle è Barga, sarebbero le Ande; e a ponente l'arida seghettata appuntita fila delle Alpi Apuane, lucenti di marmo, che altro sono se non le Montagne Rocciose? E un piccolo Mississippi è la Corsonna che va a gettarsi nel fiume più grande, il Serchio, che è il Fiume d'Argento di questa America in compendio. E le Pampe? « Niente Pampe, qui » — risponde il Pascoli — « Basti dire che dalle Montagne Rocciose alle Ande, voglio dire dalle Alpi Apuane agli ultimi contrafforti dell'Appennino, in questa conca digradante da Barga al Serchio, non c'è un palmo di terra che non sia, dove c'è assai terrecio, solcato dall'aratro o sconvolto dalla vanga, e, dove non ce n'è assai, almeno grattato e raspato dalla zappa ».

Come vediamo e sentiamo qui il Pascoli, che amando e adorando questa campagna barghigiana se l'accarezza, se la culla, se la coccola esaltandola!

Ma gli uomini, cioè gli americani di qui dove sono? Non ci sono — osserva il poeta: sono tutti al lavoro qua e là per le terre dell'America grande:

Qua non si vedono per solito che donne e fanciulli. Sono questi che tengono così bene i campetti, che fanno i non duri lavori e i non grossi ricolti di quest'America fanciulla. Fanciulla o vecchia? Ché qualche vecchio si vede per le vie o seduto sull'uscio della casa pulita. Sono vecchi americani che finalmente sono tornati in patria, donde non si muoveranno più. Godono essi finalmente il frutto delle loro grandi fatiche, in pace: una casetta pulita, un orticello, tre o quattro campetti da cui aver la polenta di tutti i giorni. Una vacca o due, che gli forniscono il formaggio che è così buono con la polenta. Niente altro? A loro basta. I loro figliuoli, che sono in America, mandano per le Pasque dell'anno un buon gruzzolo di dollari o di scudi; i figli dei loro figliuoli, che restano sovente coi nonni, vanno a quel po' di scuola, imparano quelle quattro cosette, cavan fuori le vacche, aiutano la mamma nelle faccende, e si preparano al passaggio che verrà per loro come vien per tutti, dall'America piccina all'America grande.

Quanto sano e schietto realismo in queste cordialissime parole! e quanta poesia di Pascoli sentiamo rivibrare in esse! specialmente di quella sua che potrebbe dirsi italo-americana e che sa tanto di passione per l'Italia.

E il nostro pensiero qui è automaticamente riportato al poemetto pascoliano intitolato *Italy*, con cui si chiude il volume dei *Primi poemetti*. E sacro all'Italia raminga questo poemetto ed è composto di due canti dove tra fremiti di deplorazione per tanti emigrati, a cui la patria nelle sue condizioni di miseria non riesce a dare il pane perché vivano, si leva un grido annunziante non lontana la risurrezione. L'amico padre Pistelli, sempre con in cuore tanta fervida italianità di sentimenti, lesse il poemetto e immediatamente ne scrisse al poeta le sue impressioni in una cartolina che diceva così:

14 dicembre 1904

Ho letto nei *Primi poemetti* «Italy» piangendo di commozione, di esultanza, di rabbia (anche!), di dolore. Grazie, caro Zvanin, poeta grande. Quel sì finale, dopo tanti *yes* vale più di tanti volumi di versi.

Nel poemetto *Italy*, una bimba, Molly (vezzeggiativo casalingo di Mary, Maria) nata in America da contadini italiani emigrati, viene, perché malatina, a ritrovar la salute in Italia presso i vecchi nonni nel borghetto lontano, accompagnatavi da due zii giovani, la Ghita e Beppe di Taddeo. Arrivano una grigia e piovosa sera di febbraio. Ripartendo poi tutti e tre in una serena e luminosa giornata di maggio, i paesani del borgo si affollano intorno a loro. Ai saluti e alle commissioni di saluti di quei buoni villici, i due zii, la Ghita e Beppe, disabituati al dolce sì nativo rispondono con una filza interminata di *oh yes*. Ma

rosea, bionda e mesta
Molly era in mezzo ai bimbi e alle bambine.
Il nonno, solo, in là volgea la testa
bianca. Sonava intorno mezzodì.
Chiedeano i bimbi con voci di festa:
«Tornerai, Molly?» rispondeva: — Sì! —

Ma per i bimbi il poeta deplora, e con tanta amarezza deplora, che manchino le scuole vere nell'America piccina, nell'America in compendio.

Le scuole qui sono in qualche stanzuccia presa a nolo. E come non fossero: non hanno la loro persona, una loro voce, un'aria loro.... Oh! quando avremo la vera scuola dei fanciulli e delle fanciulle, la quale rimanesse soave a ricordare nei loro animi, per i pietosi e lieti racconti imparati, per i buoni esempi intesi dal maestro e proposti subito al proprio cuore giovinetto, per gl'inni cantati in coro al mattino e alla sera, e nei lavori e nelle feste, salutando la vita e piangendo la morte, gl'inni ora teneri e mesti ora lievi e allegri, in cui s'accordano le dolci voci bianche e i dolci cuori innocenti?

Ma non ostante le carenze gravi e molte dell'America piccina in confronto con l'America grande, il Pascoli continua ad affermare che esse si assomigliano. « Sì, e meravigliosamente. Questa è una particella del vecchio mondo che non basta a tutti, sì che fanno a un po' per uno: poco, quasi nulla. Là è il nuovo mondo con le immense e ancora non tutte esplorate estensioni di terra, per le quali i coltivatori non sono mai troppi. Ed ecco i pochi in faccia al troppo si lanciano con audacia quasi furiosa e si ostinano con tenacia incrollabile e infrangibile. E così fanno qui i troppi avanti al poco: meno consapevolmente, meno vistosamente, ma con altrettanto ardimento e con altrettale pazienza ».

Proprio questo ardimento e questa pazienza ai troppi di qui avanti al poco di qui finiscono col procurare il grano e le relative macchine. « La trebbiatrice non manca, no; ma si manda a mano, o a dir meglio, a braccia. È una macchina senza fuoco e senza fumo, che ha da lontano il suono d'un coro di raganelle di un acquitrino.... ».

Oltre il grano si riesce ad avere il granturco per la polenta di tutti i giorni, e il vino « un vinetto agrino, ma arzilla; leggero, ma che abbraccia lo stomaco ». E poi c'è il castagno, « il nostro albero del pane » che per questo popolo è tutto, una specie di provvidenziale Dio arboreo, che tutto prevede e a tutto provvede, in questa America del poco, dove « si fa a miccino di tutto, e l'industria vuol esser grande come in quella del molto, se non anche più grande » e il lavoro non è concepito come una pena, perché il premio che uno ne sogna da fanciullo e si augura da giovincello e insegue da giovane e persegue da uomo fatto e da vecchio alfine, è un poderetto da lavorare. Lavorare ancora, ma sul suo, ma in libertà.

Mentre per più segni la giusta fama di Giovanni Pascoli viene oggi rinverendosi, penso non sia stata opera vana. la mia in render edita o più edita una parte o particola del molto che lui pensò e sentì e disse, e che vale certamente a sempre meglio lumeggiare di lui la grandezza della mente e la larghezza del cuore.

PASQUALE VANNUCCI

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

ISRAELE

Ecco una lettura stimolante: « Il Ponte » ha dedicato il numero di dicembre a Israele, e lo ha fatto in modo particolarmente utile e vivo. Il volume infatti, eccetto la bella prefazione di Enzo Enriques Agnoletti, è una organica raccolta di saggi di autori israeliani, che affrontano il problema di Israele e, più in generale, il problema ebraico, per così dire dall'interno: Israele vista da Israele. L'insieme che ne risulta può apparire talvolta lacunoso o parziale (per esempio sull'ordinamento e gli istituti dello Stato, sulla struttura dell'economia, così particolare e « nuova » ai nostri occhi, ecc.), ma proprio per questo l'invito a riflettere, a ricreare il quadro, a cercare un giudizio di insieme e a tentare un bilancio, è assai vivo e pressante. L'occasione per questo volume è stata offerta dal decennale della costituzione di Israele, caduto nel 1958, a 13 anni dalla fine della guerra. Tredici anni ansimanti, di un armistizio sempre pericolante e incerto, che non ci ha mai fatto assaporare i giorni sereni della pace e tolto quell'ancora pericoloso e sottile senso della precarietà dell'esistenza, anni che hanno visto il minuscolo e giovane stato di Israele, con i suoi due milioni di ebrei, essere parte attiva in due guerre « locali » che hanno rischiato di rompere quel già difficile e precario equilibrio del dopoguerra: nel 1948, con la guerra arabo-ebraica, e nel novembre 1956, con l'aggressione anglo-franco-israeliana contro l'Egitto. E fra l'una e l'altra guerra, e ancora oggi, il frettoloso succedersi delle settimane è stato ed è costellato dalle interminabili querele arabo-ebraiche, dagli incidenti di frontiera, dalle aggressioni, dai colpi di mano, dell'una e dell'altra parte. Israele è parte importante della cronaca contemporanea, in una zona esplosiva e in ebollizione come il Medio Oriente, un « fatto, quindi, geografico, di politica estera », che si è imposto all'attenzione del mondo. Enriques Agnoletti sostiene che non vi sono solo quei dati, quelle occasioni della cronaca a ricordarci l'esistenza dello Stato ebraico, che Israele non è solo « un fatto esterno », ma un « fatto di coscienza », « il risultato della civiltà e della inciviltà europea ». Ma per quanti lo è veramente? La memoria umana è labile e distratta, e il tempo ha già offuscato il ricordo drammatico dei sei milioni di ebrei polverizzati dai nazisti nel più orrido e sistematico carnaio che la storia umana abbia conosciuto. Non fosse che per questo appello alla nostra coscienza civile e umana, per questo risvegliarci la memoria all'insulto più grave che mai sia stato arrecato alla civiltà e ai valori più elementari dell'uomo, questo volume del « Ponte » è da salutare come una meritoria e nobile fatica.

Quando Israele nacque, il 15 maggio '48 dopo 1878 anni dalla distruzione del Tempio e dall'inizio della « diaspora », gli ebrei dell'ex-mandato inglese della Palestina, non raggiungevano il mezzo milione: oggi il loro numero è quadruplicato, 1 milione e 800 mila, il 15 per cento cioè degli ebrei ancora sparsi nel mondo, per la maggior parte raccolti nell'URSS e negli Stati Uniti. Il 40 per cento dei cittadini di Israele proviene dai paesi occidentali, un altro 40 per cento dai paesi del nord-Africa e del Medio Oriente. Il distacco fra questi due gruppi era enorme: gli ebrei provenienti dall'Irak e dalle montagne del Marocco, il cui livello di vita corrispondeva a quello del Medio Evo europeo, e gli ebrei provenienti dall'Occidente non avevano nulla in comune eccetto la fede religiosa: una ragione di più a favore del sionismo e per fare della religione il fondamentale tessuto connettivo del nuovo Stato. Ancora oggi la religione è la principale base giuridica di

Israele: per diventarne cittadini un solo attestato è richiesto, l'appartenenza all'ebraismo, che qualsiasi comunità israelita del mondo ha l'autorità di concedere. Mancava anche una lingua comune, che fu praticamente inventata (l'ebraico della Bibbia adattato alle esigenze moderne). Bastano questi due soli dati di partenza per capire quale eccezionale sforzo di concentrazione e di volontà, quale slancio e quale tensione siano stati necessari per costruire dal nulla un nuovo Stato, e dargli la coesione e i caratteri di una nazione moderna.

Può apparire incomprensibile, a un primo esame, che proprio gli ebrei, i quali hanno subito come nessun altro popolo il peso tremendo della sopraffazione e della violenza, abbiano cercato di risolvere con la forza il problema dei loro rapporti con gli arabi. Se la prima guerra contro gli arabi fu una guerra difensiva, combattuta da Israele per difendere il proprio diritto all'esistenza, la seconda, nel '56, fu palesemente una guerra di aggressione. Le ragioni, come in quasi tutte le vertenze politiche, sono dall'una e dall'altra parte. Gli arabi non possono dimenticare i 500 mila profughi che la costituzione di Israele ha provocato e la cui esistenza, nei campi di raccolta dei paesi vicini, specie in Giordania, costituisce un grave problema umano, oltre che sociale e politico. Non solo la Palestina era terra araba da secoli, non solo la popolazione di Israele è una popolazione immigrata, che ha di fatto espulso la popolazione «legittima», ma Israele è stata intimamente e strettamente legata al gioco politico e diplomatico delle potenze colonialistiche nel Medio Oriente, alla eterna ricerca di modi e mezzi capaci di arrestare l'inarrestabile moto di emancipazione e di indipendenza dei popoli arabi. Se queste sono le ragioni degli arabi, non meno valide sono le ragioni degli ebrei. Costituito finalmente lo Stato, essi si sono immediatamente visti assalire da tutte le parti dai paesi arabi coalizzati, i quali prima ancora che nella lotta contro il colonialismo, hanno trovato nella opposizione a Israele un potente incentivo all'aspirazione unitaria. Se è vero tutto questo, se è vero che non va dimenticata la continua pressione araba esercitata su una lunghissima linea di demarcazione di una sottile striscia di territorio il cui punto più interno dista appena 45 km. dalla frontiera, non per questo risulta più chiara e plausibile la politica estera di Israele e il fatto che esso abbia risposto alla violenza degli arabi con violenze e colpi di forza ancora maggiori e, come nel '56, più gravi. Eppure arabi ed ebrei hanno un formidabile punto di incontro, forte come sono forti gli ideali profondamente sentiti: se la creazione di Israele è una conquista della civiltà, e una riparazione delle ingiustizie e sopraffazioni secolari, altrettanto è una conquista della civiltà l'emancipazione degli arabi e la fine dello sfruttamento coloniale che essi hanno subito per secoli. Perché non cercare, su questa base, i presupposti della convivenza e della collaborazione, perché opporre al neutralismo degli arabi un occidentalismo esasperato e intransigente, perché accettare che Israele divenisse uno spauracchio che i capi degli stati arabi agitano in tutti i momenti di difficoltà interna o internazionale? Anche recentemente Nasser, per dare una giustificazione accettabile per tutti gli arabi delle retate di comunisti siriani ed egiziani, li ha accusati di essere uno «strumento» di Israele.

A una simile domanda, il volume del «Ponte» non dà una risposta, ma offre gli elementi essenziali per ricercarla. I principali a noi sembrano due, il primo da ritrovare nell'identificazione cui abbiamo accennato di religione e Stato, il secondo nella struttura dell'economia di Israele. Non vi è dubbio infatti, e la testimonianza degli scritti del «Ponte» offre molte prove a conferma, che la politica israeliana, la scelta che Tel Aviv ha compiuto nei rapporti internazionali, discenda in primo luogo dal carattere religioso dello Stato. E del resto cosa vecchia quanto il mondo che la religione possa essere la mascheratura ideale di azioni poco ideali, causa ed alimento diretto del manicheismo politico e della intransigenza preconcepita. Il sionismo, in tutte le sue sfumature, raggiunto lo scopo per il quale era sorto, avrebbe dovuto essere coraggiosamente abbandonato come criterio ispiratore della pratica di governo per far posto a una visione più realistica e duttile della posizione internazionale di Israele e dei suoi rapporti con gli

Stati, arabi e non arabi. L'esempio più recente di quanto pesi il sionismo, è offerto dal problema del « ritorno », cioè di una nuova, forte ondata di immigrazione ebraica in Israele, oggi già in corso. Gli arabi naturalmente si oppongono, e hanno dal loro punto di vista ragione di temere un nuovo rafforzamento di Israele mentre perdura una situazione di guerra latente. È comprensibile che uno dei paesi dove la diaspora è più numerosa, l'URSS, non consenta il ritorno degli ebrei russi in Palestina, non per la ripetizione di errori, anche gravi, che là sono stati commessi durante il periodo staliniano. Se l'URSS consentisse oggi l'emigrazione degli ebrei, i rapporti con i paesi arabi ne sarebbero gravemente compromessi. Il fatto che Rumenia e Polonia, meno impegnate politicamente con gli arabi, non abbiano frapposto ostacoli alla partenza degli ebrei, è un'altra prova che l'atteggiamento sovietico è determinato soltanto da ragioni internazionali. Ma il governo di Tel Aviv, anziché trarne motivo per una intelligente azione diplomatica, sempre in nome del sionismo e dell'atlantismo, si limita a riprendere i vecchi temi propagandistici dell'anticomunismo, come anche alcuni scrittori del « Ponte » testimoniano. La strada per risolvere definitivamente il problema dei rapporti con gli arabi e il problema del « ritorno », non è evidentemente quella della forza. La stessa campagna del Sinai, celebrata come il trionfo delle virtù militari ebraiche, dovrebbe aver dimostrato *ad abundantiam* che il capitolo delle guerre locali è definitivamente chiuso nel Medio Oriente: riaprirlo vorrebbe dire trascinare automaticamente nel conflitto le grandi Potenze. Qualche sintomo di un ripensamento e di un riesame della politica estera israeliana, in questi ultimi tempi c'è stato, e anche il « Ponte » ci offre alcuni esempi, sia pure esitanti e appena accennati. La coscienza che lo sviluppo pacifico di Israele può essere assicurato da una politica di neutralità, comincia a diffondersi: solo su quella base, infatti, ebrei e arabi possono dare un assetto definitivo, sia politico che etnico, alla zona, e trovare la reciproca garanzia di una utile e durevole collaborazione. Peccato che « Il Ponte » non dia ragguagli del sintomo più interessante che offra Israele a questo proposito: la nascita e l'affermazione di un movimento antisionista, soprattutto influente presso le nuove generazioni cresciute in Israele, profondamente diverse nella formazione culturale e psicologica dalle generazioni più anziane, di cui non hanno condiviso il calvario nei ghetti della diaspora. Il giornale del movimento, *Haolam Hazé*, ha già raggiunto una forte tiratura, e il *Manifesto ebraico*, nel quale sono stati esposti gli obbiettivi e i programmi nel settembre '58, è tutt'ora oggetto di un dibattito interessante nella stampa e nei circoli politici di Israele. Proprio perché poco conosciuti, e indicativi del « nuovo » che si sta facendo strada, sarà bene indicare sommarariamente i punti essenziali del movimento antisionista:

1) Israele è una nazione ebraica, non uno Stato giudaico appartenente alla comunità mondiale degli ebrei. Deve quindi comprendere su un piede di parità, ebrei, musulmani e cristiani, indistintamente integrati nello Stato laico, non più a carattere religioso.

2) Israele è parte integrante della regione semitica, non intesa in senso razziale, ma come comunità storica, linguistica e culturale dei popoli a lingua semitica e dei popoli collegati storicamente e culturalmente a quelli semiti, come la Turchia, l'Iran e il Pakistan. Israele deve promuovere la creazione di una grande confederazione fra questi popoli, sulla base del rispetto delle singole caratteristiche nazionali e dello sfruttamento comune delle risorse economiche, favorendo anzitutto la nascita di una federazione arabo-ebraica in Palestina.

3) Abolizione delle leggi discriminatorie verso la minoranza araba, soppressione della « legge del ritorno » per estendere l'immigrazione a tutte le confessioni religiose, secondo criteri determinati dagli interessi dello Stato e dalla necessità di raggruppare le famiglie ancora divise.

4) Riconoscimento del diritto dei rifugiati arabi a rientrare in Palestina, stabilendo quote annuali che consentano un ritorno graduale e garantendo agli arabi gli stessi aiuti di cui godono ora gli immigranti ebrei.

5) Sostegno e appoggio del Movimento ebraico al Movimento nazionale arabo, di cui si sottolineano le profonde affinità ideali. Il giornale *Haolam Hazé* ha salutato con entusiasmo la rivoluzione irakena del 14 luglio '58, e ha criticato vivacemente lo sbarco americano nel Libano: « I marines se ne andranno un giorno o l'altro, ma noi resteremo ».

6) Lo Stato ebraico attuerà una politica neutrale, al di fuori dei blocchi militari, in collegamento con la politica dei paesi afro-asiatici.

Anche nella struttura economica di Israele, accanto alle radici che concorrono a spiegare l'attuale politica estera dello Stato, non è difficile scorgere le basi del possibile rinnovamento e dello sviluppo. Gli scritti del « Ponte » dedicati a questo argomento sono forse i meno esaurienti e completi della raccolta, e non caratterizzano, se non di sfuggita, l'economia di Israele come economia capitalistica a forte concentrazione, dove i capitali di provenienza americana sono preponderanti (basti pensare alla funzione esercitata nell'impianto delle imprese industriali, e più in generale, dello Stato, dalla Fondazione Rotschild), con un commercio pressoché interamente volto all'Occidente, e un intervento statale molto esteso, ma praticamente condizionato dalle esigenze di una decina di imprese capitalistiche che dominano i settori chiave dell'economia. Per riassumere con una formula marxista politico-economica, si potrebbe parlare di un capitalismo monopolistico di Stato, che si avvale per i suoi fini, grazie al controllo diretto di un settore statizzato dell'economia e a quello indiretto dei sindacati, che costituiscono una delle grandi potenze economiche del paese, anche dei settori pubblici, nazionali della vita economica. Per cui si ha questo contrasto, che questi ultimi, anziché predominare sui primi, quelli capitalistici privati, e caratterizzare l'insieme dell'economia del paese, sono in posizione nettamente subordinata. Si tratta però di un capitalismo particolare, in quanto investito anch'esso del carattere religioso e missionario dello Stato e a sua volta condizionato dall'indirizzo socialista predominante fra le correnti politiche più influenti nel paese. Il raffronto più plausibile può essere fatto con l'economia e l'organizzazione sociale svedese. Israele è infatti un paese assai avanzato per tutto ciò che riguarda la protezione del lavoro, l'assistenza, l'assicurazione sociale: in Italia non ce lo sognamo nemmeno. I sindacati sono potentissimi: raggruppati in una organizzazione unitaria (*Histadrut*) dominata dal partito socialdemocratico di destra Mapai che gode di una larga maggioranza nel paese (il premier Ben Gurion e 10 ministri su 13 sono del Mapai), i sindacati posseggono imprese industriali, commerciali e agricole pari a un terzo dell'intera economia israeliana. Nell'agricoltura, la prevalenza dei settori pubblici o a indirizzo sociale è nettissima: l'*Histadrut* fornisce il 36% della produzione, i *Kibbuzim* il 34 e l'economia privata o mista solo il 30. Vi è dunque, anche per l'economia, la base del rinnovamento e di una ulteriore evoluzione di questo straordinario, contraddittorio e avvincente paese.

Un discorso a parte meriterebbe il *Kibbutz*, questa forma particolare e originalissima di comunità comunista integrale, che ha assolto, durante il periodo pionieristico e della difesa di Israele dall'assalto arabo, una funzione di eccezionale importanza. Nati nel periodo dello slancio ideale, attraversano ora una fase evidente di crisi. Negli ultimi anni le ondate successive di immigrazione ebraica non hanno portato all'atteso sviluppo dei *Kibbuzim*: accanto alle comunità comunistiche sono così sorti, allargandosi via via, i *Moshav* (ormai più numerosi dei *Kibbutz*), organizzazioni cooperativistiche dove la ripartizione e l'uso dei beni prodotti avviene su base individuale e privata. All'interno degli stessi *Kibbutz*, l'affacciarsi delle nuove generazioni ha posto problemi nuovi, che si possono caratterizzare come tendenza a limitare il rigorismo assoluto prima predominante: si pensi che inizialmente persino i vestiti dei membri dei *Kibbutz* non erano di uso personale, e dopo ogni lavatura dovevano essere ridistribuiti. Ora compare qua e là il denaro come forma di remunerazione e i *Kibbutz* sono costretti ad assumere mano d'opera salariata per la mancanza di nuove adesioni. Sopravviverà il *Kibbutz*; manterrà ed estenderà la sua funzione sociale e politica, oppure sarà gradualmente assorbito dalla società israeliana, capitalistica nell'economia e individualistica nell'organizzazione ci-

vile e sociale? È uno dei numerosi problemi che la lettura del « Ponte » ci pone. La società di Israele, la sua economia, la sua politica, sono in movimento. Bisogna attenderne gli sviluppi e i risultati, fiduciosi in un *new look* che corrisponda pienamente al contenuto di civiltà che Israele deve rappresentare per tutti.

GIORGIO FANTI

ESISTE UN DIRITTO ALLA RISERVATEZZA DELLA VITA PRIVATA?

Tra le tante contraddizioni che caratterizzano la società moderna, vi è quella che riguarda l'atteggiamento riguardo alla riservatezza della vita privata: protestano gli uni contro l'intrusione sempre meno arginabile della stampa, della radio, della cinematografia, della televisione — potentissimi mezzi di informazione — nella vita privata, dai quali la sfera più gelosa della vita di un individuo difficilmente si difende; rispondono gli altri che i mezzi di informazione svolgono un compito di interesse pubblico e non possono quindi patire alcuna limitazione nell'interesse privato; protestano molti contro l'abuso del « dovere » di informazione, che ad un certo punto, quando si trasforma nel piacere del pettegolezzo e nella commercializzazione della curiosità morbosa del pubblico, finisce di essere un dovere per divenire semplicemente lo strumento di uno scopo venale; ricorrono altri, molto volentieri, a tutti i possibili mezzi di informazione e di pubblicità per accrescere la propria nomèa o per conquistare almeno un'ora di notorietà, più o meno a buon mercato.

In tale contrasto di interessi e di punti di vista, che cosa dice la legge? In altri paesi la legge parla chiaro, e difende con una esplicita norma il diritto alla « privacy », ossia alla riservatezza della vita privata. Ma in Italia, « patria del diritto », tale posizione di chiarezza è stata ritenuta fino ad ora superflua; vi sono i giuristi, per interpretare la legge: risolveranno essi il problema! Senonché, a parte il fatto che la legge non dovrebbe essere qualcosa di sibillino, patrimonio di pochi, ma qualcosa di presente nella coscienza di tutti, la interpretazione della volontà del legislatore di difendere o o meno il diritto alla riservatezza della vita privata è qualcosa di incerto, che i giuristi non hanno mai finito di discutere. Una norma esplicita non esiste.

Esistono invece singole norme che hanno indubbiamente per substrato la difesa della sfera privata della vita delle persone, esistono i diritti della personalità — come quello al nome — che dimostrano la volontà del legislatore italiano di difendere la individualità del cittadino. Norme fondamentali dettate a protezione della personalità individuale sono quelle del codice penale relative ai reati di ingiuria e di diffamazione, che puniscono con la reclusione o la multa chi offende l'altrui decoro, o l'onore, o la reputazione. Altra norma fondamentale è quella del codice civile per cui il titolare del « diritto al nome » può farlo valere contro chi ne contesti l'uso legittimo, e contro chi lo usi indebitamente arrecando un pregiudizio: il quale pregiudizio non sempre è facile a dimostrarsi, cosicché può accadere che taluno venga a sapere che altri si fa chiamare col suo stesso nome e cognome, ma non abbia modo di far cessare questo comportamento.

La norma che presenta il maggiore diretto interesse di fronte al problema che stiamo esaminando si trova nella legge sul diritto di autore (22 aprile 1941 n. 633), agli articoli 96 e 97: essi vietano l'esposizione dell'immagine di una persona senza il consenso della stessa, e così la sua riproduzione e la sua messa in commercio. Tale consenso però non è più richiesto quando la riproduzione dell'immagine è giustificata dalla notorietà o dall'ufficio pubblico ricoperto, da necessità di giustizia o di polizia, da scopi scientifici, didattici o culturali, o quando la riproduzione è collegata a fatti, avvenimenti, cerimonie di interesse pubblico o svoltisi in pubblico; anche in questi casi però il ritratto non può essere esposto o messo in commercio quando ciò rechi pregiudizio all'onore, alla reputazione o anche al decoro della persona che figura nel ritratto.

Anche il codice civile contiene un'esplicita norma che vieta l'abuso dell'immagine altrui qualora vi sia pregiudizio al decoro o alla reputazione della persona (art. 10). L'immagine quale si rivela attraverso la riproduzione dei tratti somatici dell'individuo appartiene dunque, per esplicito riconoscimento legislativo, ad una sfera inviolabile della sua vita privata; un analogo riconoscimento non esiste invece per l'immagine che non sia riprodotta mediante la fotografia o il ritratto, ma attraverso la descrizione della stampa, la quale dai tratti somatici può estendersi ai lati più intimi della personalità e del carattere, dando della persona un'immagine ancor più completa di quella visiva.

Se la norma che regola il diritto all'immagine avesse un carattere più generale, la stampa avrebbe la libertà, ad esempio, di far conoscere non soltanto la vita pubblica ma anche quella privata, nelle sue linee essenziali, degli uomini che svolgono funzioni di responsabilità nella vita nazionale — il che risponderebbe al pubblico interesse e contribuirebbe a rafforzare le fondamenta di una sana democrazia — ma non potrebbe violare l'intimità della vita individuale qualora ciò non fosse giustificato da finalità superiori, creando una notorietà laddove si desidera la riservatezza.

Nell'assenza di una chiara norma di legge, è indubbiamente ai principi della legge fondamentale della Repubblica, la Costituzione, che bisogna far ricorso per risolvere il problema del diritto alla riservatezza della vita privata: che esso esista nelle coscienze, è certo; ma ciò non basta ad assicurare i mezzi per farlo valere contro le sempre più frequenti e spregiudicate violazioni cui è soggetto.

La Costituzione garantisce, da una parte, la libertà di pensiero e di espressione e la libertà di stampa (art. 21) attraverso la quale il cittadino può raggiungere l'informazione più completa sui fatti che possono interessarlo. Ma libertà non significa licenza; al contrario, la libertà crea particolari doveri della stampa verso la collettività: i mezzi migliori per assicurare il loro adempimento sono quelli dell'auto-controllo che si svolge in seno alla stessa categoria professionale, sono quelli della creazione di un costume di correttezza e di senso di responsabilità, che purtroppo non sempre esiste; mentre i mezzi peggiori sono quelli che limitano l'esercizio della libertà di stampa i quali generalmente non raggiungono lo scopo dell'interesse pubblico, e non riescono a formare un migliore costume.

Al tempo stesso, la Costituzione « riconosce e garantisce i diritti inviolabili dell'uomo, sia come singolo sia nelle formazioni sociali ove si svolge la sua personalità, e richiede l'adempimento dei doveri inderogabili di solidarietà politica, economica e sociale » (art. 2) ed afferma solennemente che « tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono eguali davanti alla legge » e che la Repubblica ha il compito di « rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale che, limitando di fatto la libertà e l'uguaglianza dei cittadini, impediscono il pieno sviluppo della persona umana ».... (art. 3). In questi fondamentali principi è contenuto il riconoscimento della personalità umana, dal quale derivano tutti i diritti. Può dirsi che questa personalità sia pienamente rispettata, che la dignità sociale dell'individuo non sia lesa, che il pieno sviluppo della persona non sia ostacolato, quando, senza una ragione di superiore utilità che offra una valida giustificazione, i moderni mezzi di informazione penetrano nella sfera privata della vita delle persone e delle famiglie, per afferrarne ogni minimo particolare e darlo in pasto alla insaziabile spietata curiosità della folla?

Il limite che la stampa e gli altri mezzi di informazione dovrebbero porre a se stessi mediante un valido autocontrollo e una riforma del costume è proprio quello del rispetto dell'altrui personalità, limite che è più ristretto di quello che, attraverso le norme del codice penale, tutela il decoro, la reputazione, l'onore delle persone. Né tale rispetto della personalità e della dignità umana dovrebbe venir meno di fronte a persone che hanno violato la legge mettendosi al bando della società, ma che non per questo debbono essere considerate ormai come esseri che di questa società, con la quale sempre condividono le responsabilità, non siano più parte: tanto più tale rispetto dovrebbe

esser tenuto presente quando non si tratta di uomini e donne che hanno subito da parte della « giustizia » una condanna definitiva, ma di persone solamente indiziate di un reato, sfiorate a volte solo per un attimo da un vago sospetto destinato a dissolversi.

La potenza ed efficacia dei mezzi di informazione oggi è tale, che se uno di essi afferra un individuo e lo porta, in un modo qualsiasi, alla notorietà, egli non sarà mai più per gli altri, e a volte neppure per se stesso, quello di prima: ciò rappresenta un pericolo, tanto più grave quanto più giovane è l'età dell'individuo preso di mira, e quindi la possibilità della incidenza di tale avvenimento sulla formazione stessa del carattere e addirittura sul destino della persona. Ognuno vive profondamente inserito, lo sappia o no, nella realtà sociale del suo tempo: ma ognuno, oltre ai doveri inderogabili della solidarietà sociale, ha anche il diritto alla propria individuale personalità: la quale va protetta garantendo — fino al limite in cui l'interesse collettivo lo consenta — l'inviolabilità della riservatezza della vita privata.

È un problema di estrema attualità e delicatezza, che, in presenza di una legge disarmonica e inadeguata, meriterebbe di essere meditato e discusso.

ZARA OLIVIA ALGARDI

UN GIUDIZIO DI P. GROULT SUL TESTO DEL « DECAMERON » RICOSTRUITO DA CH. S. SINGLETON

Ho seguito molto da vicino la stizzosa polemica che da alcuni anni vien condotta contro il lavoro del Singleton, la quale, lungi dall'aver apportato quei contributi chiarificatori risolutivi che ogni lettore esige, ha avuto soltanto il bel merito di disorientare anche studiosi seri e provveduti, eludendo in tal modo lo scopo principale che ogni discussione seria si propone.

Non è mia intenzione di inserirmi in questa polemica; so che altri prepara il resoconto di tutto il dibattito, col preciso scopo di vagliare il pro ed il contro di quel che è stato scritto su questo argomento, al fine di trarne le somme conclusive; io voglio soltanto limitarmi a segnalare ed a compendiare una nota di P. Groult, studioso qualificato, apparsa in « Les lettres romanes », — rivista diretta dallo stesso Groult, tome XI, n. 4, 1957, Université Catholique de Louvain, pp. 438-480.

Scrive il Groult — al quale è dato formulare giudizi in un'atmosfera sgombra di risentimenti polemici —: « il ne semble pas qu'aucun puisse jamais venir s'élever contre les conclusions aux-quelles a abouti l'examen qu'il [Singleton] a fait d'une cinquantaine de copies » dei manoscritti del *Decameron*. Non ignora lo studioso belga le difficoltà in cui si imbatte il critico che voglia restituirci il vero testo dell'opera maggiore del Boccaccio; conosce le proposte del Barbi, il quale reclamava un esame completo e comparativo di tutta la tradizione manoscritta ed a stampa del *Decameron*; sa che un lavoro di tal mole avrebbe scoraggiato anche i più audaci; e nota che: « Personne, en tout cas, ne l'a jamais entrepris ou mené à terme jusqu'à ce jour, sauf M. Singleton, de la Harvard University, qui nous livre aujourd'hui le fruit d'un labeur de quinze ans ». « Minuzioso » definisce l'esame che il Singleton ha condotto dei manoscritti, ché, se anche qualche testo è sfuggito alla sua indagine, non va dimenticato che egli lavorava « alors qu'il n'en existait même un inventaire »; e considera merito dello studioso americano l'aver visto chiaro in una rete di dati così complessi e più ancora l'averne dato una dimostrazione « si bien conçue et si bien menée, si clairement et si succinctement, qu'on la suit avec un vif intérêt et qu'on applaudit volontiers à ses conclusions ». Il rigoroso criterio adottato nella scelta delle varianti ha consentito al Singleton di pervenire ad una prima classificazione nei tre gruppi *a*, *a b*, e misto, classificazione che il Groult non esita a dichiarare di « alto valore ». Né minore consenso egli ritiene si debba tributare

all'ulteriore ripartizione del gruppo *a b* nei due distinti gruppi *a* e *b*, con la conseguente affermazione che, pur risalendo le varianti di queste tre famiglie di manoscritti a lezioni autentiche del *Decameron*, solo *b* ci trasmette — dove non tramanda errori — il testo definitivo, quale risulta dall'ultimo rimaneggiamento eseguito dal Boccaccio medesimo. Resta pur sempre da costruire l'edizione critica definitiva, non offrendo il testo del Singleton — come, del resto, il Singleton stesso ci fa avvertiti — le varianti necessarie a ristabilire le fasi anteriori all'ultima, quelle che ci permetterebbero di seguire il lavoro del Boccaccio nella progressiva rifinitura del suo testo. Ma, osserva il Groult, tale pubblicazione non rientrava affatto nel quadro della collezione degli *Scrittori d'Italia*. Il Singleton « a merveilleusement déblayé le terrain.... » e ci ha offerto « son étude fort originale, fort consciencieuse et fort intelligente.... ».

LINA TONELLI

ANCORA SUL TESTO DI «VITA DEI CAMPI»

Nel numero di gennaio-aprile 1958 de «La rassegna della letteratura italiana», Cesare Federico Goffis, dopo aver dato anche troppo benevola notizia del nostro articolo su *Il testo di «Vita dei campi» e le correzioni verghiane* apparso in «Belfagor» nel novembre del 1957, conclude con queste parole: «Mi resta un dubbio sul testo: il Cecchetti asserisce che l'edizione 1940 ripete la 1897, salvo per quanto riguarda *Nedda*: i Perroni a lor volta affermano di essersi serviti di manoscritti. Forse non si può ancora ritenere risolto del tutto il problema; e se esistevano nel 1940 i manoscritti su cui evidentemente il Verga ha preparato la stampa di lusso, ad essi si deve ritornare». Tale riserva è senz'altro plausibile. Senonché, quando si considerino i fatti come li conosciamo oggi, rimane, a nostro parere, senza una base di sostegno.

E vero che i Perroni nella nota introduttiva alla *Storia de «I Malavoglia»*, nella «Nuova Antologia» del 16 marzo 1940, riferendosi alla loro edizione delle *Opere di G. Verga* che il Mondadori andava allora pubblicando, parlarono anche di «manoscritti». E questa è la parola su cui fecero leva il Navarria e il Ragonese per obiettare a un testo che non credevano sufficientemente giustificato. Ma quando ci capitò in mano l'edizione di lusso del 1897, che è ricchissima di correzioni spesso sostanziali, e vedemmo che quello era il testo adottato dai Perroni, capimmo (e cercammo di sottintendere nel nostro articolo, anche se in un modo forse inadeguato) che il «manoscritti» non riguardava *Vita dei campi*, ma probabilmente altre opere verghiane. Questo ci è stato poi confermato da scritti, che quando stendemmo il nostro saggio ci erano ignoti, e da comunicazioni private di Vito Perroni. In un articolo uscito sul *Mondo* dell'11 ottobre 1955, il Perroni asserì che il Verga «dopo la prima edizione *ha ripreso* [il corsivo è suo] certi suoi testi (è il caso di *Vita dei campi*)», sicuramente alludendo con il suo esempio alla stampa del 1897. E a commento della nostra ipotesi — che i curatori avrebbero potuto anche trarre il testo del 1940 da manoscritti o da bozze corrette dal Verga per l'edizione del 1897 — egli dice (in una lettera sollecitata appunto dal nostro articolo) che tali manoscritti o bozze non esistono e che il testo del 1940 riproduce, come noi avevamo affermato, quello del 1897.

Noi siamo i primi a sostenere che quando ci sono i manoscritti bisogna rifarsi ad essi. Ma se le cose stanno come abbiamo detto, e quindi se di manoscritti che riguardano *Vita dei campi* non ce ne sono, il testo del 1897, l'unico corretto e voluto dal Verga dopo la prima edizione, va considerato definitivo. E perciò il dubbio espresso dal Goffis non ha più ragione di esistere. Gli siamo per altro grati di averci dato lo spunto per questa precisazione.

GIOVANNI CECCHETTI

STRANI QUESITI SU CARDUCCI *

La signorina Maria Grazia A., di Roma, non si preoccupi che Carducci sia stato chiamato un « trombone »; che la moderna critica non condivida questo aggettivo ingiurioso, la signorina lo può desumere se non altro dal mio volume *Carducci senza retorica*, apparso nell'anno del cinquantenario. Ma debbo dire che tutti i poeti, i più notevoli, e molto più grandi anche che non fosse il Carducci, hanno subito certe etichette; di Dante si disse nel Quattrocento, che era un poeta da ciabattini e da fornai. Alcuni criticonzoli di quel tempo sentenziavano che era veramente stomachevole che tutti i nuovi letterati, « una brigata di garruli », esaltassero Dante, « che era suto poeta da calzolai », e che aveva scritto la « Commedia », le cui pagine potevano essere date « alli speziali per farne cartocci, ovvero piuttosto alli pizzicagnoli, per porvi dentro il pesce salato, perché volgarmente scrisse ». Nel Cinquecento l'*Orlando furioso* fu accolto dal cardinale Ippolito d'Este con una famosa frase: « Ma dove avete pescato, messer Ludovico, tutte queste corbellerie? ». Ma la parola del cardinale, che comincia anche essa per *Co*, era molto più realistica. Quanto al tormentatissimo Tasso, non riferisco tutto quello che si disse della *Gerusalemme liberata* scritta a trent'anni; è certo che egli si decise a rifarla nella *Gerusalemme conquistata*, per rispondere alle male parole dei suoi morditori. E infine, per passare ad esempi più moderni, il Parini ai giorni nostri è stato maltrattato, e vilipeso, sulla *Critica* del Croce del 1925, non dal Croce ma da un suo adepto; e il Leopardi non fu ritenuto poeta da Alessandro Manzoni, ma piuttosto filosofo. E il Tommaseo ingiuriò il Leopardi ferocemente con un famoso epigramma. E soltanto col De Sanctis fu affermata in pieno la grandezza di Leopardi come poeta.

Io potrei continuare a lungo questo elenco; ma per fissarmi all'ingiuria particolare contro il Carducci, chiamato « trombone », dirò che dopo la saturazione del dannunzianesimo, e dopo la saturazione degli « alalà » fascisti, si sentì come la nausea anche della poesia del Carducci, che si immaginava come il « vate della terza Italia », ed esaltatore della romanità. Questo giudizio non corrisponde a verità, perché il Carducci esaltò le età eroiche del passato, ma nel momento in cui esse erano irrevocabili nel nostro tempo: *Tutto ora tace, o vedovo Clitumno, | tutto: dei vaghi tuoi delubri un solo | t'avanza, e dentro pretestato nume | tu non vi siedi...*

Sono versi della famosa poesia « A le fonti del Clitumno ». Fino agli ultimi anni della sua vita la virile malinconia e la nostalgia dei tempi eroici furono le due note che batterono nel cuore del nostro poeta. Un « trombone » non è mai malinconico: la Roma esaltata dopo dal D'Annunzio e dal Mussolini era una Roma tutta orpellata e fastosa, che non aveva nulla a che fare con la Roma di Carducci, contemplata piuttosto nelle sue ruine, che nelle sue vittorie.

LUIGI RUSSO

VERTENZE GIUDIZIARIE

La nostra rivista, nel suo numero 4 dell'anno 1958, ha ospitato un articolo del prof. Giuseppe E. Sansone, *Reggimento e costumi di un neofilologo*, di vivace polemica con il prof. Carlo Battisti, autore a sua volta d'una severa recensione critica ad un libro del prof. Sansone, pubblicata sul primo fascicolo dell'anno 1958 del periodico « *Lingua nostra* », nonché una breve premessa del nostro direttore prof. Luigi Russo.

* Dal settimanale *Vie nuove* del 21 febbraio scorso; risposta a una signorina che chiedeva schiarimenti sull'epiteto di « trombone » attribuito a Carducci in una conversazione.

Entrambi gli scritti, e ciò non in armonia col reale pensiero dei loro autori, si sono prestati ad interpretazioni equivoche e lesive della reputazione del prof. Battisti, e perciò è doveroso un franco e leale chiarimento.

Deploriamo perciò sinceramente quanto in quei due scritti offre la possibilità d'una tale interpretazione, ed in particolare, mentre diamo atto al prof. Battisti che egli ha tenuto cattedra di linguistica romanza all'università di Firenze, e che lo stesso insegnamento impartisce ora presso quella di Lecce, riconosciamo in lui probità morale di studioso, buona fede e lealtà, e che la di lui recensione, col contenuto della quale tuttavia non concordammo allora e non concordiamo ora, non perseguiva affatto finalità estranee agli studi.

LA REDAZIONE

Il prof. Giuseppe Edoardo Sansone, per parte sua e per quanto lo riguarda, dichiara che con il proprio scritto, pubblicato nel fascicolo 4 della rivista « Belfagor » 1958 pp. 464-473 ed intitolato *Reggimento e costumi di un neofilologo*, non ha inteso mettere in dubbio il passato di studioso del prof. Carlo Battisti, né ha inteso offenderne la personalità morale.

Egli ha ritenuto che i giudizi espressi dal prof. Battisti, in « Lingua nostra » 1958 pp. 30-32, richiedessero rettifiche e necessari chiarimenti critici ed a ciò si è determinato senza nessun proposito di censura contro la personalità morale del prof. Battisti.

Firenze, 14 febbraio 1959.

GIUSEPPE E. SANSONE

Postilla. (All'aria aperta!). — Il direttore si unisce a questa dichiarazione leale fatta dalla Redazione e dal prof. Giuseppe E. Sansone, e conferma per sua parte la sua stima e la sua cordiale amicizia al prof. Carlo Battisti, il quale ha riconosciuto la nessuna intenzione maligna del direttore stesso, e ne ha dato atto al legale rappresentante del Russo. Al tempo stesso si fa presente che il prof. Russo ha presentato querela contro Bruno Migliorini, Giacomo Devoto, Gianfranco Folena, per essere essi intervenuti illecitamente nella polemica, e asserendo cose inesatte.

Il Russo a testimonianza del suo non malanimo e del suo saper distinguere, si è accordato amichevolmente con l'editore Laterza di Bari, per cedere la direzione degli « Scrittori d'Italia » a Gianfranco Folena, che fu caro scolaro suo all'università di Pisa per due anni, e che ora insegna storia della lingua italiana nell'università di Padova.

Egli di quella collana, a cui ha dato le sue cure per ventidue anni, si riserva solo il diritto di curare gli ultimi volumi delle *Opere complete* di Francesco De Sanctis. È ovvio che non c'è nessun rapporto tra questa vertenza giudiziaria e la rinuncia da parte del Russo alla direzione degli « Scrittori d'Italia », concordata con gli editori di Bari già alcuni mesi avanti a questo incidente, insieme con il passaggio di tutte le proprie opere alla Casa Sansoni.

LUIGI RUSSO

RECENSIONI

DINA BERTONI JOVINE, *La scuola italiana dal 1870 ai giorni nostri*, Roma, Editori Riuniti, 1958, pp. 500.

Dopo la *Storia della scuola popolare in Italia* del 1954, questo volume della Bertoni Jovine, ricco di materiali organizzati secondo una precisa linea interpretativa, ha il merito di presentare in forma nuova e con impostazione originale quasi cento anni di lotte per la scuola attraverso « testimonianze tratte da periodici, da convegni, da battaglie parlamentari, da comizi popolari, da programmi dei partiti politici, da discussioni sindacali ». Non si tratta, dunque, di un'esposizione dello sviluppo del pensiero filosofico e pedagogico; e neppure di un'analisi di programmi e di ordinamenti scolastici, ma del tentativo felice di connettere istituzioni e dottrine a situazioni storiche e a lotte politiche. I periodi in cui l'indagine si articola sono ben caratterizzati secondo l'egemonia del positivismo e dell'idealismo, e infine di quell'orientamento che l'Autrice chiama pragmatismo, la cui vicenda, dopo la crisi determinata dal concordato in seno all'idealismo, giunge fino ai giorni nostri. « La parabola del positivismo », che ci porta dal '70 all'inizio del nuovo secolo, è un'avventura molto complessa, che richiederebbe da sola un discorso lungo e articolato, capace di sfruttare la ricchezza di elementi offerti dalla Jovine per una chiarificazione dei fondamenti, non solo delle vicende successive della cultura italiana, ma anche di molte discussioni attuali, che potrebbero trarre non piccola utilità proprio da una più esatta visione di quelle loro non troppo remote origini. Posizioni lontane per metodo e per orientamento vennero collocandosi sotto una denominazione generica e troppo scarsamente indicativa. Accanto a uomini come Villari, che videro molto bene i nessi tra scuola e questione sociale, tra istituzioni educative e situazione politica, troviamo scrittori pronti a ogni concessione e ad ogni equivoco. La Bertoni Jovine, mentre illustra efficacemente i vari contributi recati dai positivisti, osserva esattamente che « il positivismo non ebbe una decisiva influenza né sulla formazione dello spirito scientifico in generale, né, in particolare, su un rinnovamento dei metodi didattici ». E questo non solo per la resistenza dell'opinione pubblica e della classe dirigente, ma anche per la scarsa chiarezza di idee e per le molte contraddizioni in mezzo a cui i positivisti si mossero. Basterebbe riandare agli scritti di uno dei più nominati fra i pedagogisti, il Siciliani, così veemente critico del Lambruschini, e così vivace polemista in quei suoi articoli riuniti nell'82 dal Sommaruga sotto il titolo *Fra vescovi e cardinali*. La scuola scientificamente organizzata riuscirà, diceva (*Socialismo, darwinismo e sociologia moderna*, Bologna, Zanichelli, 1885, p. 361), « a livellare le naturali disequaglianze intellettuali e morali fra gl'individui delle differenti classi della società. Col mezzo di una illuminata e insistente disciplina mentale essa può elevare il proletariato e rendere l'operaio intelligente.... Per essa l'operaio può entrare a parte del capitale, può diventar socio del capitalista. Per essa i piccoli capitalisti potranno col grosso capitalista gareggiar di speculazione, se non di capitale ». Per essa — continua — il contadino potrà diventar mezzadro e così via. A queste idealità « democratiche » corrisponde, da un lato, la genericità programmatica della sua pedagogia « scientifica » e dall'altro la vacuità della critica rivolta al socialismo. « I socialisti alla

maniera di Marx.... al pari di tutti i grandi riformatori politici e architettori di sistemi filosofici, si studiano di ritrovare gli antecedenti alle idee che propugnano col fine di imprimere ad esse una fisionomia scientifica, e legittimarle anche storicamente. Amano quindi risalire al Kant e al Laplace, amano allearsi col Lamarck e segretamente col Darwin e con l'evoluzionismo, per dare al proprio metodo un valore positivo, ed un significato razionale. Il concetto della *rivoluzione umana* del Marx riproduce.... tanto quello della rivoluzione del mondo fisico rivelatoci dal Kant e dal Laplace, quanto l'altro della rivoluzione del mondo organico dimostratici dal Lamarck e dal Darwin». Non stupisce che con questa conoscenza del marxismo il Siciliani potesse credere di rispondere alle sue richieste sociali promettendo all'operaio un piccolo capitale, ma condannando fieramente il socialismo e accusandolo di essere solo «una metafisica umanitaria, confusa, verbosa, ditirambica».

D'altra parte, a prescindere da una difesa del laicismo nell'educazione, nulla di più confuso, verboso, ditirambico e metafisico proprio della pedagogia scientifica del Siciliani, la cui parte «teoretica» è «impotente a determinare i programmi» e si limita a dire che essi dovrebbero essere formulati dal potere centrale per somme linee, dando «unicamente i tratti generali», «ma sempre muovendo dalla scienza, invocando sempre il consiglio degli scienziati». Scienza e scienziati restano delle espressioni dai forti accenti retorici, che le collocano nell'ambito del mito. Dalle linee generali programmatiche egli non uscì mai. In altri termini, e la Bertoni Jovine lo rileva esattamente, il positivismo, se condusse alcune battaglie e mise avanti certe esigenze, o non giunse a suggerire i mezzi per soddisfarle, o, se lo tentò, per una insufficiente visione d'insieme, legata a un latente dogmatismo, si lasciò andare a paradossi unilaterali. I suoi limiti nella visione della realtà sociale si andarono riflettendo sul modo di intendere il rapporto fra scuola tecnica e scuola classica, fra lettere e scienze, ove quello che avrebbe dovuto farsi articolata integrazione si presentò invece come assurdo contrasto o separazione inconciliabile. La stessa istanza democratica, e lo si vide non solo nel Siciliani ma anche nel tanto più profondo Gabelli, veniva considerata come «un atteggiamento che si potesse dirigere dall'alto, per vie preordinate, secondo la necessità di un progresso metodico, che non disturbasse troppo». A dire il vero tutto era ambiguo nel positivismo italiano degli ultimi decenni dell'Ottocento: dall'impostazione generale, oscillante fra una metodologia e una metafisica surrettizia e inconsapevole, alle relazioni col socialismo. Tuttavia, e la Bertoni Jovine lo sottolinea con un testo assai lucido di Codignola, «il positivismo era possibile superarlo solo accettando e inverteando la sua esigenza vitale, integrando il suo concetto di natura e di esperienza, intendendo e giustificando i motivi storici della sua decisa avversione ad ogni forma di trascendenza *a priori*, non ripudiandolo in blocco». Era, insomma, sulla linea di Antonio Labriola e della sua distinzione del *positivo* dal *positivistico* che bisognava procedere anche sul terreno della scuola. La polemica idealistica, impigliatasi nell'equivoco dell'irrazionalismo del principio del secolo, e proprio per essersi irrigidita su una polemica negativa, riuscì a rovesciare delle posizioni piuttosto che ad integrarle. Croce stesso, che pure aveva percorso nella sua formazione tappe molto vicine a quelle del Labriola, ed aveva ascoltato le voci di De Sanctis, Herbart e Marx, nella sua concezione della scienza e della natura venne profondamente indulgendo a soluzioni «idealistiche» senza cogliere l'analogia tra la sua riduzione della filosofia a storiografia (a momento metodologico dell'indagine storiografica) e la riduzione positivistica della filosofia a momento metodologico dell'indagine scientifica. Alla filosofia, insomma, non si proponeva una scelta, ma un più profondo esame dell'esperienza umana, della «natura» come della «storia», delle scienze morali come delle scienze storiche, del senso dei loro «campi» e dei loro rapporti.

Il problema, tradotto in termini di opzione, accentuò da un lato la tendenza dello storicismo a estenuarsi in idealismo, mentre dall'altro contribuì alla nascita di una malinconica serie di ibridi positivismi idealistici o idealpositivismi, che favorirono sul

terreno pratico la sconfitta di tutte le istanze positive dell'ultimo Ottocento. Lo stesso Salvemini, con la sua forte mentalità positiva, non si liberò mai da difficoltà teoriche profonde che lo indussero a oscillazioni spesso molto sensibili. E quando, dopo la prima guerra mondiale, le esperienze di lunghe discussioni sembravano portare alcuni giovani più avveduti a posizioni seriamente costruttive, il fascismo, alleandosi con l'idealismo e giuocando ancora su un equivoco, aprì la porta alla rivincita di tutte quelle forze e quegli istituti contro cui la cultura italiana del Risorgimento aveva combattuto. I conservatori illuminati, alla Villari, se avessero potuto levare il capo dalla tomba dopo il '30, avrebbero guardato con orrore all'inizio della riconquista dell'Italia, e innanzitutto della scuola italiana, da parte dello Stato pontificio alleato con lo Stato borbonico.

Direi che la Bertoni Jovine nel seguire le vicende di circa tre decenni, fino al Concordato, non solo è stata singolarmente acuta, ma ha avuto il merito di richiamare l'attenzione su un « esperimento » ancor oggi istruttivo. È probabile che da un lato la polemica sulla scuola unica e sulla scuola classica, e dall'altro i problemi organizzativi e amministrativi, avrebbero non poco da guadagnare in chiarezza attraverso un'attenta analisi delle discussioni condotte da uomini come Croce, Gentile, Salvemini, Vitelli, Lombardo-Radice, Codignola e così via. L'equivoco della questione degli studi classici — per citarne uno solo che si va ripetendo ancor oggi — può, almeno per certi aspetti, essere dissipato attraverso il riesame di una vicenda che la storia ha già portato alle sue conseguenze estreme sotto i nostri occhi. D'altra parte risulta evidente tutta l'ambiguità della riforma Gentile, liberale nei metodi d'insegnamento e nei programmi, mentre nella struttura « realizzava gli interessi », più ancora che « della conservazione », della reazione più illiberale che si possa immaginare, affossando proprio quella scuola che il Risorgimento aveva, in alcuni suoi esponenti, delineato. Il destino tragico di Gentile è, in certo modo, esemplare. Al positivismo giustamente egli rimproverava di mancare di « animo », di « spirito », di una « visione generale del mondo »; di badare più agli strumenti che a chi se ne serve; alle tecniche, si direbbe oggi, piuttosto che al loro scopo e alla loro sorgente. Solo che la trasformazione di una polemica in una posizione, non integrò le tecniche rinnovandole e facendole vivere: le abolì, sostituendo ad esse l'atto spirituale che rischia di far incontrare maestro e discepolo nel vuoto perfetto, e quindi nella retorica e nelle parole fumose. Basterebbe riflettere a quello che furono gli « abbinamenti » in una delle scuole del resto meglio organizzate dal Gentile, il Liceo, ove, per citare un sol caso, dal nesso teorico storia-filosofia si inferì l'obbligo per l'insegnante di storia di insegnare la filosofia che non sapeva, e viceversa, in una sublime indifferenza per il complesso di preparazione e di strumenti specifici messi in opera dai due insegnamenti: nozioni e tecniche che, ben inteso, una stessa persona può alla fine conquistare, ma che non sono lo stesso e che non s'ottengono all'istante con un « atto » gratuito.

Proprio per questo, per la sua stessa tendenza a fondarsi su un appello allo spirito missionario dei maestri, non fu difficile svuotare la riforma Gentile di quanto di positivo, di « liberale », manteneva. L'abolizione della scuola tecnica, il carattere « privilegiato » del liceo-ginnasio e degli studi classici, la trasformazione della scuola normale, l'esame di Stato e il nuovo rapporto fra scuola di Stato e scuola privata, furono tutti strumenti facilmente rovesciati a un uso opposto al fine cui Gentile aveva mirato. La Controriforma, cominciata subito, e poi trionfante dopo il Concordato, favorì le scuole religiose proprio attraverso l'esame di Stato, mentre il predominio della scuola classica, e del latino per tutti, significò la formazione di una pseudo-classe dirigente di « generici », di « retori », di uomini dotati di « cultura generale », docili strumenti di grossi tiranni e, a loro volta, sciocchi tirannelli, spregiatori dei tecnici, del lavoro produttivo, sempre pronti a risolvere le cose in parole, « servitori senza livrea » con atteggiamenti di padroni assoluti. Quando Salvemini, dopo la guerra, nel '55, invocò la soppressione su larga scala di certe facoltà « umanistiche » e di certi tipi di scuola, non fece che dar voce alla disperazione che non può non cogliere chi guardi all'invasione

« cinese » di « generici », di « retori », con la conseguente svalutazione, a ogni livello, dei « tecnici », degli « specialisti », di quanti vogliono « cose » e non « parole ». Una delle più gravi malattie italiane è nel circolo che porta dagli studi « umanistici » esauriti in una preparazione retorica, ai burocrati e agl'impiegati, pronti a « parlare » di tutto, e incapaci di « fare » qualsiasi cosa determinata, in un'atmosfera di generiche valutazioni « moralistiche », necessariamente sostituite a qualsiasi misura precisa di verifiche *reali*.

Seguire il libro della Bertoni Jovine nella sua terza parte significherebbe ripercorrere le tappe della crisi della scuola italiana dal '29 in poi, attraverso la sua fascistizzazione e clericalizzazione che vennero singolarmente convergendo. La riforma Gentile, usata dapprima come strumento di rottura, fu ben presto trasformata dal fascismo in una specie di cavallo di Troia entro le ultime difese della scuola liberale. Il dissidio fra fascismo e idealismo, accentuatosi col Concordato, permise una serie di operazioni di cui la più vistosa fu, forse, il ministero De Vecchi. In singolare accordo, mentre i gerarchi più violenti celebravano la sconfitta della cultura democratica, Padre Gemelli, attraverso l'identità idealismo-liberalismo, additava negli idealisti gli eretici da proscrivere. D'altro canto, la « mistica fascista » si opponeva a qualsiasi acquisizione di teorie o esperienze pedagogiche che si collocassero sotto il segno dell'attivismo della scuola nuova. Molto opportunamente la Jovine ripropone al lettore alcuni dei testi in cui Nazzareno Padellaro opponeva l'imitazione di Mussolini (« il vincolo d'amore che lega gl'italiani a Mussolini ») a quella scuola « attiva » che, a parer suo, rispondeva a un diabolico « piano di propaganda e di penetrazione spirituale nei vari paesi del mondo, per il trionfo di alcune idee che il fascismo deve con ogni forza ripudiare »: ossia il libero sviluppo dell'uomo, la pace fra gli uomini, e così via.

Non giova ripercorrere ancora una volta, nei suoi momenti, il quadro desolante della « bonifica » scolastica operata dal regime; né giova soffrire ancora con quanti si sforzarono, in una situazione sempre più grave, di far passare di contrabbando qualcosa che servisse all'educazione dei giovani. La storia di quell'altra Italia, che tra errori, incertezze, ingenuità, cercò di lavorare per un futuro incerto, è ancora da fare: ed è la storia non facile di quanti furono costretti a riscoprire da soli cose da un pezzo scoperte, a difendere trincee che per il resto del mondo erano arretrate ed arcaiche, in una battaglia sempre al margine di un equivoco, e, a volte, per un occhio distratto, quasi sull'orlo del tradimento. Oggi, dopo pochi anni, anch'essi difficili, ma cui arrise almeno se non la speranza l'illusione, dietro i grandi progetti di riforma, dietro i grandi piani, la scuola italiana ha ripreso la sua vita amara. In fondo, forse, nella scuola fascista, nonostante la legislazione fascista, spesso operarono insegnanti non fascisti; nella scuola postfascista la legislazione non è sostanzialmente mutata, mentre la pressione di un opaco conformismo non è venuta meno.

Le pagine conclusive del libro della Jovine delineano bene la gravità di una situazione, anche se non sono prive di speranza. La Jovine coglie bene il senso dell'*attivismo*, del suo valore, e della funzione che ha esercitato. Ma, soprattutto, indica con esattezza i punti di crisi di tutto un modo di impostare i problemi educativi: le eterne discussioni generali su teorie e sistemi al posto di precise questioni tecnico-organizzative: « edifici, attrezzature, insegnanti sufficienti e quella serie di provvidenze che ne garantisca il funzionamento regolare, un'azione politica che sia capace di rimuovere i secolari ostacoli, che impediscono lo sviluppo di una cultura razionale, la formazione di coscienze libere, aperte al dubbio e alla verità ». È chiaro che, finché gli ideali di una società non saranno la libera critica, la lotta contro ogni spirito dogmatico, il progresso della conoscenza e il trionfo della giustizia, una scuola del genere sarà impossibile.

A una visione storica della situazione, e delle sue radici, il libro della Bertoni Jovine reca un contributo prezioso, anche se in un orizzonte spesso sconsolato, e in una polemica senza pietà. Ma a questa vicenda, che è la radice delle battaglie d'oggi, conviene guardare con chiarezza consapevole, senza indulgenza. Chi invoca con unzione

un quadro idillico del nostro recente passato, cerca di nascondere, sotto il pretesto della storia senza ira e senza passione, non solo la propria viltà, ma anche rimpianti e desideri fin troppo evidenti.

EUGENIO GARIN

LEONIDA REPACI, *Storia dei fratelli Rupe*, Milano, Mondadori, collezione « Omnibus », 1957, pp. 870.*

Del nostri scrittori contemporanei Leonida Repaci si presenta con un bagaglio letterario tra i più nutriti: una ventina di volumi all'incirca, di narrativa, saggistica, teatro. Il suo romanzo migliore è, forse, *Un riccone torna alla terra*, essendo quello a cui ha lavorato con spirito sarcastico-umoresco; ma non c'è dubbio che l'opera sulla quale Repaci punta tutto intero un capitale d'esperienza — e s'intende, esperienza non appena letteraria, ma integrale, di vita — è la *Storia dei fratelli Rupe*, a cui ha atteso per vari lustri, e di cui riunisce ora, in un *omnibus* mondadoriano, i primi tre tomi già apparsi parecchi anni or sono, rispettivamente sotto i titoli di *I fratelli Rupe* (1933), *Potenza dei fratelli Rupe* ('34), *Passione dei fratelli Rupe* ('37). Intanto ne ha in cantiere altri sei, sicché l'intera storia, quando sarà completa, conterà di ben nove volumi.

Nella premessa a questa nuova edizione l'autore spiega perché il suo piano, di concezione sì imponente, ebbe ad arrestarsi alla pubblicazione dei primi tre volumi: ciò non fu dovuto — si premura di dirci — a mancanza di fiato, ma a ragioni di carattere politico, essendosi venuto a trovare in questa drammatica alternativa: o di proseguire la narrazione conformandosi a quella che, durante il fascismo, era la versione ufficiale dei fatti storici che egli avrebbe dovuto imprendere a narrare dal quarto libro, e cioè l'intervento dell'Italia nel conflitto mondiale '15-'18, la nascita del fascismo, l'avvento di Mussolini al potere, ecc.; o di dire come quei fatti medesimi si svolsero e il significato che ebbero nella loro effettiva, e però non falsata, realtà. Ma questa seconda risoluzione, in sé e per sé la sola ragionevole, ognuno sa quanto poco lo fosse con il vento che tirava allora. Quindi è che Repaci preferì tacere, nella speranza che ciò equivallesse solo a soprassedere. Infatti, caduto il fascismo, era venuto anche il momento di rimettersi al lavoro con animo ormai sgombro di timori; eppure così non fu, per ragioni circa le quali è ancora l'autore a renderci edotti: « Dirò, per spiegare quel silenzio, che, crollata la dittatura, e impegnato, come tanti altri uomini di buona volontà, nella lotta per la Costituzione e la Repubblica, più volte io misi mano alla *Storia*, ma sempre ne fui respinto da una specie di vuoto d'aria che gli avvenimenti creavano dietro di me. Un vuoto, per cui ricominciare a raccontare, riprendendo i *Rupe* al punto in cui li avevo lasciati, alle prime avvisaglie dell'Intervento, mi pareva di fare opera di archeologo e di annalista *temporis acti*, mentre la storia in movimento reclamava la mia partecipazione di uomo, di cittadino, di democratico, di scrittore, di giornalista ». Del che gli va dato atto, siccome è innegabile che la passione civile rappresenti il tratto fondamentale della sua personalità, e che in lui lo scrittore, il letterato, l'organizzatore di cultura, il giornalista, in nessun modo prescindano da quel *primum*.

Inoltre c'informa che ora al compimento dell'intrapresa mancano in sostanza, com'egli si esprime, le « mezze ali », cioè a dire i tre volumi centrali, a cui gli è d'uopo lavorare ancora; mentre invece la terna conclusiva l'ha già bell'e pronta nel cassetto. Il tutto sarà licenziato alle stampe entro il '60, tale, almeno, è l'augurio che lo scrittore

* Questa recensione doveva apparire nel fascicolo di settembre o al massimo di novembre del 1958, e il Russo l'aveva già segnato nei *Narratori*, terza edizione, 1958. Per difficoltà di spazio, essa va soltanto in questo fascicolo. Valga questo esempio, perché molti lettori e molti autori ci giustifichino per l'ingorgo che talvolta si avvera nella redazione della rivista. (N. d. D.).

fa a se medesimo; e noi, dal canto nostro, all'augurio volentieri ci associamo, se una volta tanto ci è lecito venir meno al dovere di impassibili registratori dei fatti letterari per entrare, in qualche modo, tra le cure private di un autore, s'intende tra quelle cure e quelle ansie che stanno in rapporto diretto con l'opera sua. In particolare, poi, nel caso di Repaci, dappoiché a questo sconfinamento dai nostri propri limiti ci sentiamo indotti da un segnato impulso di spontaneità, ciò stesso può valere come un primo modo indiretto in cui l'opera di quello si caratterizzi: vi si può ravvisare implicita un'allusione al fondo di cordialità, di fiducia, di umana simpatia, da cui germinano tante mai pagine di questo scrittore torrentizio, e però non di rado straripante, com'è appunto dei corsi d'acqua troppo impetuosi. Infatti il calabrese Repaci sembra essersi fatto un punto d'onore di serbarsi fedele ai caratteri della sua gente — virtù e anche difetti —, e della sua terra: gente e terra che non sanno, quella negli affetti, questa nella vicenda delle stagioni, non sanno le misure di mezzo, ond'è che trapassano dal nero al bianco, dalla tenebra al barbaglio accecante, con quasi nessun temperamento d'ombra, nessuna gradazione. Fedeltà, però, che se fa gioco all'uomo Repaci, promovendo attorno a lui un'atmosfera di affettuosa consonanza, non manca di tradursi, non poche volte, in una remora per lo scrittore. E ciò perché essa fedeltà, non cessando di configurarsi come « consaguineità », cioè come un fatto istintivo, non riesce a trascendersi per collocarsi su un piano di consapevolezza riflessa, e quindi spaziarsi in un più libero aere fantastico. Solo a patto che si percorra quest'ultima via, si può giungere a sollevare la patria regionale alla dignità di una categoria etico-estetica perenne, e conseguentemente a immetterla nell'ambito della patria culturale comune. Qui l'esempio che ci soccorre subito, è naturalmente quello di Alvaro; il quale non dimenticò mai la Calabria, e tutti sanno con che struggimento la portasse sempre nel cuore, ma fu per la via che s'è detta, che seppe far assurgere la sua regione a quel complesso di accorate significazioni che conosciamo. Ché diversamente si rischia di ridare libero accesso agli umori scarsamente reattivi, angusti e provinciali, che rappresentarono la contropartita, la parte di zavorra ineliminabile, rispetto al buono che seppe darci la narrativa verista e regionalistica.

Ma, a nostra veduta, l'obiezione complessiva da muovere al Repaci è di non aver voluto scontare per intero la parabola del decadentismo, e cioè di essersi rifiutato di fare i conti con la cultura del suo tempo, o di averli fatti solo in parte. Di fronte a quella cultura occorre che il nostro scrittore si ponesse con volontà di discriminarvi il bene (poco o molto che ve ne fosse) e il male, in un'attitudine dialettica, la sola concretamente storica. Egli invece, lungo l'arco dell'esperienza decadentistica, si è arrestato a D'Annunzio, subendone anche lui la dittatura, come altri della sua generazione ed anche più giovani, ma affrancandosene, quando ci riesce, con alquanto stento. Se ci è consentito indurre nuovamente l'esempio di Alvaro (benintesi, qui non si vuol istituire un paragone vero e proprio) neppure Alvaro, com'è noto, andò esente da incidenze dannunziane, ma seppe superarle perché non si rese contumace di fronte al successivo sviluppo della cultura letteraria coeva. Repaci, dicevo, mostra di non aver voluto proseguire oltre la stagione dannunziana: non saprei dire com'è stato, è probabile che, inappagato, deluso, abbia voltato le spalle al dibattito contemporaneo decidendo di far parte per se stesso. Ma è questo un peccato d'orgoglio che si sconta, perché in nessun modo la storia, e neppure la storia letteraria, ovviamente, ci consente di far parte per noi stessi, ammenoché, così esprimendoci, non vogliamo alludere a quella disposizione dialettica a cui accennavamo poc'anzi. Si può essere fieramente avversari al nostro tempo — e gli spiriti più ricchi e originali sempre, più o meno, lo furono —, però a patto che quell'avversione venga motivata dall'intimo, e non coincida, *sic et simpliciter*, con una preclusione. Se no, a che sarebbe valsa la lezione dello storicismo?

In queste ultime stagioni la nostra narrativa, man mano che si veniva acclimatando in un più arioso panorama europeo, e quindi, dietro l'esempio degli americani, veniva addestrandosi a procedimenti meno introversi e più spigliati e generosi di fronte alla realtà; si rifaceva, al tempo stesso, al Verga, identificando così il grande maestro au-

toctono. Ora, come rifiutare la validità di questo *iter*, ancorché non sempre limpido e lineare, e sovente involupato negli aspetti più precari del decadentismo? E, per tornare al discorso specifico su Repaci, come, per esempio, il nostro scrittore ha risolto il problema della lingua? L'impressione vera è che non se lo sia posto affatto, o che, anche in ordine ad esso, si sia comportato « alla moschettiera », per far nostra la definizione che altri ha dato del suo temperamento. Il risultato però, è che troppo di frequente la sua pagina si mostra approssimativa, impacciata. Le parti dialogate, in specie, hanno un che di neutro, di protocollare, che ricordano da vicino la prosa di Silone, un altro scrittore che, a veduta dei critici, si raccomanda più per *quello* che dice che per *come* lo dice; ma con questa differenza, che l'abruzzese ha sempre sofferto ed esplicitamente ammesso la grave difficoltà di non riuscire a trasferire nella lingua l'intimo mondo regionale e dialettale dei suoi personaggi.

Dunque, dopo quanto siamo venuti osservando, pur concedendo al Ravegnani l'« importanza di Repaci » (come quel critico intitola il saggio preposto alla *Storia dei fratelli Rupe*), non saremmo tuttavia propensi a sottoscrivere il brano che segue, ed altri del medesimo tenore: « Felice lui, il nostro Repaci badava non alla storia di sé, ma alla storia degli uomini, andando, solitario navigante, contro corrente. Romantico nell'animo, eppure guardava le pieghe del mondo, in su e in giù, con occhi realistici. Con la prima parte dei *Rupe* la sua narrativa (secondo tempo) si rinsanguò sempre più; e in odio a ogni barocco il suo realismo lievitò, fece del tutto presa, sali di tono, strinse in una morsa il tempo: il tempo dello scrittore. Signori, letteratura 'impegnata' ».

D'accordo siamo invece quando il Ravegnani, in altra occasione,¹ afferma che Repaci va preso com'è. Ravegnani veramente allude all'uomo, ma a noi sembra di poter far valere la proposizione ugualmente per lo scrittore. Proprio così, prendere o lasciare: con l'avvertenza però, che ci sembra doverosa, che, se ci si decide per la prima alternativa, alla fine, riserve a parte (ma gli autori che sanno afferrarci senza riserve si contano, non dimentichiamolo), non ci troveremo pentiti.

In ogni modo, ai fini di un'adeguata collocazione storica, ci sembra di dover considerare il nostro Repaci l'ultimo discendente, forse, in clima dannunziano, del romanticismo calabrese dei Mauro, dei Padula, dei Campagna, dei Misasi. A quella tradizione egli si ricollega altresì per il suo « populismo »; e a tal proposito si ricorderà che nella larga presenza di idee populiste che caratterizzò la letteratura romantica tra il '40 e il '70, gli scrittori calabresi si segnarono in modo particolare.

La *Storia dei fratelli Rupe* può far pensare a una sorta di *Viceré* con invertito il destino sociale dei protagonisti: nel romanzo del De Roberto, il declino di una famiglia nobile, mentre nei *Rupe* si celebra l'ascesa di una famiglia della piccola borghesia meridionale. Un'indomita fede in un fato d'eccezione stringe compatti, come fossero un'anima sola, i dieci figli di Antonio Rupe. E attraverso difficoltà e ostacoli così ardui da decretare tosto la resa, non dirò di gente comune, ma appena meno temprata, i nostri Rupe finiscono a far trionfare i loro ideali, che sono di prestigio individuale e familiare al tempo stesso che umanitari e democratici. Mariano, il primogenito, diventerà deputato socialista del collegio di Sarmùra, loro paese d'origine; Cino si affermerà alla ribalta politica tra gli esponenti più in vista del movimento sindacalista, e, chi in un modo chi nell'altro, si affermeranno tutti gli altri, compreso Leto, il più piccolo, meno

¹ Cfr. G. RAVEGNANI, *Uomini visti*, Milano, 1955, I, p. 302, ma vedi l'intero ritratto dedicato allo scrittore calabrese, pp. 300-311. E vedi inoltre la serie seconda dei *Contemporanei* (Modena, 1936) sempre del Ravegnani, al quale è da riconoscere di aver seguito Repaci, si può dire tappa per tappa, come pure di non essere venuto mai meno, deliberatamente, all'umile compito del cronista, magari sacrificando ambizioni critiche di maggior momento, per accogliere nei suoi « panorami » novecenteschi diversi autori tutt'altro che immeritevoli, e dei quali tuttavia non è traccia negli indici delle altre raccolte di studi critici sui contemporanei.

che adolescente ma che già rivela una forte vocazione letteraria. E non escluse nemmeno le donne, delle quali una, che ha sposato per sbaglio un modesto geometra, ben presto si ravvederà e convolerà a nuove nozze, questa volta con un musicista celebre; mentre un'altra, Gilda, una povera ragazza isterica e sempre in preda alle paturnie finché resta a Sarmùra, andrà incontro a una metamorfosi totale da quel giorno che, con un magnifico colpo di testa, avrà deciso di recarsi a Parigi. Qui, con grande disinvoltura, entrerà nella *bohème* internazionale, e, siccome ai Rupe non sono meno propizie le sorti del cuore, s'imbatte con uno scultore profugo dalla Russia, una celebrità anche lui, e si prendono d'amore. Insomma, davvero non si vede come il secondo tomo, *Potenza dei fratelli Rupe*, Repaci avrebbe potuto intitolarlo altrimenti.

Si sarà capito che ci troviamo di fronte a personaggi fuori dell'ordinario, il che, del resto, già dicevamo; e però l'impressione vera è di aver dinanzi degli Stelio Effrena o dei Claudio Cantelmo in vesti democratiche. Ecco, ad esempio, il primo dei Rupe che si prodiga al soccorso dei terremotati: « Lui, Mariano, è dappertutto. Da un estremo all'altro di Sarmùra non si sente che il suo nome. Dalle catacombe lo invocano, dai tetti gli tendon le braccia.... Mariano è l'uomo delle grandi commozioni, delle ore decisive. Sarmùra l'ha espresso dal suo seno per opporre una sua difesa alla Malasorte. Se essa non fosse bisognosa, egli forse non esisterebbe. Un eroe ed un consolatore. Perciò è tanto bello e affascinante ». Oppure, per farci un'idea del concetto in cui questi Rupe sono tenuti dalla gente che gli è d'attorno, ecco in che accenti trepida Nina, la druda di Mariano, quando si scopre incinta: « Quel sapere che nel segreto della sua carne palpitava un esserino che era di lui; quel trovarsi unica, fra tutte le donne della terra, ad avere avuto da Mariano Rupe la missione di fare un figlio.... ».

Quanto a Cino, non ci soffermiamo a citare, perché del suo essere decisamente « al di là del bene e del male » fa fede ogni suo pensiero o atto: non per niente questo Cino, si diceva, è acceso propugnatore di un imperialismo proletario alla Labriola e alla Olivetti; e si è nutrito con frenesia di Marx e Nietzsche, Stirner e D'Annunzio, Tolstoj e Maurras, Treitsche e Sorel, che però costituiscono, medesimamente, il nutrimento di tutta la gioventù intellettuale dell'epoca. Comunque, abbiám visto che è la famiglia Rupe tutta intera a nutrire mire superomistiche: sempre eretta, e tesa ad affermare la sua « volontà di potenza », ad alimentare un insoffocabile « bisogno di immortalità-Rupe ». « Il fondo del Rupe è un fortissimo senso della propria individualità, servito da un'insonne, cocciuta ricerca di se medesimi attraverso i cammini della cultura, le prove risolutive dell'esperienza, e sorretto dalla certezza di un grande destino. A ben vederla, la loro moralità sta tutta nell'identificare il bene con la propria vittoria nel mondo.... Se la rivoluzione proletaria non li avesse fedeli, sarebbe cosa immorale. Ci sono essi a volerla e a propugnarla. ed ecco che diventa l'unica speranza della terra ». Ora, siamo franchi, questa iperbolica apologia dei Rupe non può mandarci esenti da un senso di fastidio. Uno scrittore è padrone di simpatizzare con i suoi eroi, anzi ha il dovere di farlo, ma in un senso tutto diverso, in un senso, voglio dire, intrinseco e profondamente umano. Duole perciò, che il nostro non smetta mai l'abito del panegirista; perché, per di più, egli alterna l'esaltazione stentorea all'unzione, e a un'indulgenza un tantino farisaica quando si tratti di giustificare qualche marachella, chiamiamola così, di qualcuno dei suoi Rupe. Per cui, ad esempio, Pietro Rupe può insidiare la moglie di un pover'uomo e diventarne facilmente l'amante, favorito anche dal fatto che il marito finisce in carcere a causa di un furto, tanto Repaci, quando si tratterà di appagare la legittima curiosità del lettore, informerà che a quel disgraziato dopo il carcere è toccata addirittura la morte, e che comunque egli non era un uomo degno di Sara, che è invece una donna fatta su misura per un Rupe. Il quale episodio, lasciando anche stare il peccato di parzialità di cui lo scrittore si grava la coscienza, è altresì un saggio di imperdonabile ingenuità estetica. E io non so dimenticare quel frizzo di Cecchi, quando ebbe ad ammonire un altro autore, ad andarci cauto con l'uccidere, « anche — Cecchi aggiungeva —, se non soprattutto, nei romanzi ».

Vero è, d'altra parte, che la *Storia dei fratelli Rupe* è un'opera in gran parte autobiografica; il che, se non rappresenta, ovviamente, un'obiezione tale da neutralizzare i rilievi che quassù abbiām dovuto fare, è tuttavia da tener presente a spiegarsi le motivazioni sentimentali che così spesso hanno spinto questo affettuoso calabrese a trasmodare nel senso che s'è indicato. Né si trascuri, ad attenuare l'impressione di scarsa verisimiglianza cui i Rupe danno sovente adito con i loro miraggi grandiosi, non si trascuri che essi sono pur sempre una proiezione dell'animo calabrese, si sa quanto naturalmente disposto a imbevversì delle speranze magnanime e ad accogliere sogni di palinogenesi. E qui giunti, faremo anche noi ricorso, com'è di prammatica quando il discorso verte su questo tema, ai nomi di Gioacchino da Fiore e del Campanella.

La *Storia dei fratelli Rupe*, più che un romanzo, è un vastissimo arazzo, secondo la definizione che ne hanno data: noi la diremmo una grandiosa cinematografia, volendo mettere in risalto, con l'ausilio dell'etimologia, la dote precipua del Repaci, che è, appunto, di tenere movimentato il racconto, di saper evitare, quand'è nella sua vena migliore, inutili indugi e stagnamenti narrativi. Una cinematografia attraverso cui sfilano i fatti grandi e piccoli della vita italiana ed europea dalla fine del secolo alla prima guerra mondiale: i fatti che ormai s'appartengono alla storia, e quelli che si sono obliterati con l'effimera cronaca. Passano dinanzi ai nostri occhi, divenuti nuovamente curiosi nel veder rammemorato il passato, anche se, come succede, è un passato che già sappiamo: le prime lotte operaie, e il dilagare inarginabile, per fatalità storica, di esse: dai sanguinosi moti del '98 a Milano, alla settimana rossa di Ancona, con le ripercussioni che essa ebbe nelle altre città d'Italia; e la guerra libica e le congiunture politiche interne e internazionali. E altresì gli avvenimenti della cultura, come ad esempio, le serate futuriste, con quel che di pittoresco vi si conteneva, e d'apparentemente innocente agli occhi dell'opinione pubblica media. Dalle ultime pagine del secondo e per l'intero terzo libro si accampa in primissimo piano la grande guerra, seguita da Parigi, quando ebbe ad annunciarsi, e poi sul fronte francese. Qui ritroviamo senza dubbio il miglior Repaci: un Repaci fattosi cronista asciutto, nervoso, ben più persuasivamente inventivo anche per ciò che si riferisce alla forma esterna, alla tecnica, del raccontare, come comprova, mettiamo, l'efficacissima ipotiposi dell'« uomo qualunque » (*absit iniuria...*) a conclusione del libro secondo, oppure la descrizione della battaglia della Sambre e della disastrosa disfatta francese, assai suggestivamente riferite attraverso il dialogare inintermittente, per pagine e pagine, dei *copains* in ritirata.

Nei primi due libri, medesimamente, non sono poche le parti meritevoli di essere ricordate. Innanzi tutto la presenza del paesaggio calabro, terra quante altre mai ingrata per la povertà del suolo (« uno sfasciume pendolo sul mare », ricordate Giustino Fortunato?): le interminabili siccità, le gelate e gli altri flagelli, tra i quali, senza remissione, il terremoto. Si vedano, in proposito, le pagine che Repaci dedica al terremoto del 1908: vanno anch'esse annoverate tra le sue migliori; dietro ci senti il medesimo nodo angoscioso da cui scaturisce il racconto della battaglia della Sambre. Un altro episodio che resta impresso è quello, anch'esso tragico, della festa della « Bara » con l'improvvisa follia dell'« Animella »: una tensione spasmodica, un ritmo frenetico sostengono la narrazione da cima a fondo.

Accanto ai Rupe c'è poi tutta una galleria di figure secondarie, delle quali più d'una, mostra di appartenere alla stessa famiglia dei cupi e corruschi protagonisti delle storie del Padula e degli altri scrittori calabresi di cui facevasi cenno. Per concludere, mi si consenta di ricordare segnatamente almeno quel Concetto detto Mezzomo, perché menomato di natura, quel Concetto che scongiora affannosamente Mariano Rupe di sostituirlo nel talamo coniugale, purché sua moglie non cada, come altrimenti avverrebbe, tra braccia plebee. Ed ecco come la cosa va a finire: « Concetto ha la rivelazione dell'amore tra Mariano e Nina, una sera, sorprendendo un loro sorriso furtivo, pieno di confidente tenerezza e di segreta intesa. Capisce, e un profondo sospiro gli solleva il

petto. Prende il fucile, ed esce a fare una grande camminata per la capagna. Dieci volte è sul punto di puntarsi l'arma sulla tempia. Fuga lo spettro della morte, mettendosi a far chiasso, a ballare, a cantare nel plenilunio, come un pazzo ». Poi il miserevole anfitrione si riavvicina all'uscio di casa, senza attentarsi ad entrare. « Resta, la statua di sale, a scandire nell'ombra e nel silenzio i baci, le carezze, i sospiri a lui negati. Cade la musica dolce e proibita sull'uomo distrutto, e, in quell'abisso di patimento, s'indemonia, si scatena come un uragano nella gola di una montagna ». Davvero, « nel suo genere, un eroe e un martire ».

PIERO DE TOMMASO

SERGIO ANTONIELLI, *Un cane e un uomo in più*, Milano, Parenti, 1958, pp. 160.

LIVIA DE STEFANI, *Passione di Rosa*, Milano, Mondadori, 1958, pp. 249.

Questo recente romanzo di Sergio Antonielli (che è il primo volume di una collana di narrativa che l'editore Parenti ha voluto intestare all'insegna ormai illustre di *Solaria*) innanzi tutto ci rallegra, togliendoci dal dubbio, dopo la pur notevole prova fornita qualche anno addietro con *La tigre viziosa*, che l'autore stesse per non dare altro seguito alla sua vocazione propriamente creativa. Egli è infatti, tra gli *juniores*, uno degli esponenti più accreditati della nostra critica letteraria; per cui c'era da temere che si fosse deciso a dedicarsi tutto a quest'ultima attività, come è avvenuto a più d'uno. Cosa che, se non in tutti i casi sapremmo sinceramente deplorare, in quanto a lui ci sarebbe dispiaciuta, non essendo negabile che anche la sua vena di narratore rechi il marchio dell'autenticità.

Tra gli altri che autorevolmente scrissero della *Tigre viziosa*, ci fu anche Montale, ed ebbe a definirla « un *tour de force* di abilità e di fantasia pura ». Certo, quella da cui muove l'Antonielli è un'ispirazione di tipo letterario, il che però non equivale a dire che egli guardi alla realtà attraverso astratti schemi intellettualistici, o vi cinciuchi attorno senza veramente centrarla. Si tratta, invece, di una letteratura che si alimenta di un intenso ricambio con le cose, e una conferma in tal senso l'avrà chi si accerti del progresso dall'Antonielli compiuto con quest'ultimo libro. Del resto, a voler ricordare la scuola dalla quale proviene e l'impegno non solamente formale che egli porta nell'esercizio critico, si potrebbe escludere già *a priori* il sospetto di una letteratura intesa come mera dilettezzazione.

Protagonista dell'altro racconto era una tigre che aveva stravolto il suo istinto naturale, ed ora mangiava gli uomini solo per vizio; e adesso, in questo *Un cane e un uomo in più*, troviamo tra i personaggi principali un altro animale, un cane che però è piuttosto un lupo. Dunque, un dato costante nella narrativa del nostro sembra essere quest'affezione al mondo degli animali. Si tratta di una scelta tutt'altro che di carattere esteriore e anodino, ché nel rifugiarsi in quel mondo e nell'imprestare ad esso affetti e difetti umani, c'è già un giudizio sulla società degli uomini: un giudizio che sebbene non escluda un'ansia di rinnovamento, appare decisamente pessimistico. Il concetto d'insieme che sta a fondamento del racconto, nonché ciò che di cupo e violento è nel modo in cui l'autore lo svolge e lo colora; richiama a uno stato d'animo barocco, che d'altronde è categoria in cui può comprendersi una parte notevole della produzione letteraria contemporanea. Il tipico barocco delle età di passaggio; sicché, per il nostro « animalista », e se non apparisse troppo sproporzionato andargli a cercare quarti di nobiltà, per di più così remoti, verrebbe a mente più Fedro che Esopo; altresì perché, in luogo di farne l'incarnazione di una moralità immobile, e quindi mitica, egli i suoi animali, per dir così, li storicizza.

In *Un cane e un uomo in più* si narra di un tal Paolo, un « cristiano errante », che passa d'uno in altro mestiere senza mai sapersi adattare, per via di un istinto che lo conduce girovago in cerca di qualcosa — solidarietà, amicizia, e soprattutto appagamento di una pur non ostentata sete di giustizia —, che pare siano cose impossibili a

trovarsi dai poveri cristiani erranti come lui. Gli è compagno Friz, il cane, che neppur lui sa adattarsi a far la guardia alle case dei signori. Ma prima di congedarsi, un amico aveva detto a Paolo: « Quando non ne puoi più, vieni a Valberga », e questa è la volta di ricordarsene. Così Paolo si reca dall'amico, senonché lo trova che abita in una baita tra i monti, ma è ormai ridotto allo stremo dalla furiosa sensualità di una zingara che gli è compagna, e in capo a qualche tempo addirittura ne muore. Paolo resta in quella solitudine alpestre, a convivere con Angustias, la zingara, e tutto lascia prevedere che finirà anche lui immolato a lei, se non fosse che Friz, con il suo anelito sempremai desto ai richiami della vita libera, riuscirà a non fargli smarrire ogni lume di coscienza. Alla baita giunge poi un brigadiere, e con lui Paolo verrà tosto a collisione, finché il brigadiere non verrà ucciso da Friz, che però ci rimette anche lui la vita. Così Paolo, restato solo, non senza qualche ritorno d'esitazione, si rimette in via. « Da allora — egli conclude — si può dire che non mi sia più fermato: basta intendersi. Ancora oggi vado errando, girando, cercando pace, e giro, e continuo a girare, oppure scrivo storie come questa, che è lo stesso ».

La trama dei rimandi simbolici dovrebbe apparire evidente anche da questo sunto assai scorciato che ne facciamo. Quell'incessante girare sta a significare il destino peregrinante dell'uomo moderno verso un nuovo *ubi consistam*, una volta cadute le certezze d'un tempo. Al passato, ma a un passato che non si dà per vinto, e tende più o meno oscuramente le sue insidie a chi voglia disfarsene, appartengono i signori borghesi presso i quali Paolo e Friz hanno servito, e vi appartiene Angustias con la sua immonda superstizione, e naturalmente il brigadiere. Al futuro si volge invece Friz, mentre per il suo compagno si tratta di un futuro non chiaramente decifrato, quasi un'alba che si venga affacciando alle coscienze tra vapori ancora troppo spessi.

Merito principale dell'autore è, a nostra veduta, l'aver saputo far sì che tale simbologia si traducesse in ritmo fantastico; e francamente non vedo cosa intenda qualcuno quando la giudica troppo scoperta, perché o è, o non è un racconto in chiave simbolica, e se vuole esserlo bisogna dare al giudizio una conseguente angolazione. A noi basti dire che a un certo punto il lettore viene preso quasi stesse leggendo un libro d'avventure, e tira dritto, proprio d'un fiato, a finirlo. Risultato non davvero di poco conto, quando si tenga presente il parallelo impegno ideologico e morale. Con il personaggio centrale, e i suoi rapporti con Friz particolarmente toccanti (« rispondeva festoso alle mie carezze, mi strusciava il muso contro le gambe, si affidava alla mia compagnia con fraterni occhi chiusi. Si addormentò, e io rimasi a lungo nel suo baracchino, disteso come un cane compagno, contento di sentirmelo respirare vicino, calmo e senza peso di sogni »), si ricorda la figura di Angustias, una sorta di Venere animalesca: « Grande, un po' troppo ricca di carne, ma solida e chiara. Il seno un po' troppo pesante, il ventre un po' troppo sporgente, eppure bella nell'insieme, solida e ricca, armoniosa. In mezzo alla nube di vapore, alta sul bagno fumigante, rideva ».

Dovremo piuttosto osservare che meno felicemente restituite sono le figure del commendatore e dell'onorevole con rispettive mogli figli ed *entourage* d'amici; in quanto sembrano esemplate un po' troppo sulla corrente pubblicistica di costume, e, a parte una maggior sottigliezza nel piglio satirico, potrebbero capire, che so, nelle *Figlie inquiete* di Facco de Lagarda. Vero è, d'altra parte, che data l'impostazione del racconto questi non potevano riuscire più che dei tipi; e in qualche modo finiscono col venir riscattati anch'essi da quella vena amara in cui si traduce il *pathos* morale, e che circola in ogni pagina.

In nessun modo assortibile con la narrativa di Antonielli, è *Passione di Rosa*, l'ultimo romanzo di Livia De Stefani. Tuttavia capita di doverci ancora riferire a una disposizione barocca, che però in questo caso vale più che altro a designare certi modi dell'immaginativa e stilistici, e quindi non la complessiva ispirazione. Ecco un esempio di come la De Stefani tenda a dare evidenza sensibile o, per meglio dire, a sensualizzare

certi stati interiori, certi sentimenti: « No, timore non era. Era un'altra *cosa*. Una cosa che si partiva dallo stomaco, aggroppava nodi lungo le vie del respiro e intanto trafiggeva in basso i visceri ed in alto la mente. Era una cosa rossa e fumante eppure gelida, ingombrante e tuttavia sottilissima, era una molla dal filo tagliente che scattava e subito si acciacciava per scattare ancora, e più lontano; e di nuovo avvolgersi più stretta su se stessa. *Gelosia* ». È un metaforeggiare quale, a un dipresso, lo si ritrova in Bernari, almeno fino a *Vesuvio e pane*, nel primo Rea e in altri; e insomma sono modi da ascrivere al cosiddetto « barocco meridionale », aggiungendo che la nostra scrittrice sa farne un uso non trasmodante, e quasi esclusivamente per le parti in cui compare il personaggio di Rosa, che è quello sul quale soprattutto batte l'accento poetico. Sicché è da dedurre che essi le vengono spontanei e, per così dire, rappresentano la via diretta che la commozione prende per esprimersi. Con che, tuttavia, non si vuole incoraggiarla ad insistervi, e anzi farebbe bene a volerli contenere ulteriormente, se non addirittura a liberarsene, tanto più che per il resto mostra di perseguire un tipo di scrittura stretta alle cose, diretta, anche se talvolta un po' ruvida.

Il Russo, parlando anni fa della De Stefani, per l'attitudine che essa ha a cogliere gli atteggiamenti ambigui dei personaggi, tra normalità e anormalità, la ricongiungeva alla tradizione che va dal Capuana di romanzi come *Profumo* al Pirandello de *L'esclusa*. Questa collocazione ci sembra ancora valida, anche se qui, nella *Passione di Rosa*, non è più questione di personaggi ambigui, o, quanto meno, non s'incontrano casi di ambiguità propriamente morbosa. Invece ci imbattiamo ancora in un personaggio succube di fenomeni magico-isterici, per cui viene anche questa volta da ricordare Capuana. C'è infatti quel Luigino Morra che suol prevedere, proprio con esattezza fotografica, le cose che gli capiteranno; e, giacché ci troviamo, dobbiamo aggiungere che è un personaggio che nel romanzo « non ci sta ». Non facciamo una questione di credibilità o meno, gli è, invece, che la trovata non ci sembra giustificata dal punto di vista fantastico. Perché, se i sogni di questo Luigino seguitassero, in un modo o nell'altro, a influenzare l'andamento del racconto, allora potremmo anche capacitarcene; ma così stanno come l'espedito di un'unica volta — espedito del resto non difficile a sostituire con un altro, diciamo così, più normale —, perché il poveretto s'insospettisse della tresca che sua moglie è usa a menare, mentre lui, di notte, è al lavoro. Poi i coniugi Morra addirittura saranno tolti dalla scena. Ma a parte questa, e qualche altra inadempienza o ingenuità (così, mettiamo, l'episodio dello scrittore americano incontrato nel piroscifo, con il conseguente furto di Ruggero), nell'insieme il romanzo appare ben orchestrato.

Vediamone intanto la vicenda. Siamo nella provincia siciliana, ad Altofonte; Rosa è una ragazza ancora acerba, d'anni e di forme, ed è appena tornata da un convento di suore, dove, come è uso in quei paesi, le ragazze vanno un po' a servire e un po' per apprendervi il cucito, o il ricamo ed altre cose del genere. Vive ora in casa con sua madre, che passa le giornate sempre curva sulla tela, e il padre, un misero bracciante spesso disoccupato. Rosa, come tante altre della sua condizione, cresce nello squallore; ma un di più di malasorte fa che s'accenda d'amore per un giovane compaesano, Ruggero, un giovane bellissimo, anzi un « fusto » (per tenerci a giorno con il gergo dei rotocalchi), che sogna di emulare un giorno Gregory Peck, e nel frattempo non dà prova di poco senno pratico se non si lascia scappare le pollastre e pollastrelle che la piazza gli offre. La povera Rosa non lo invoglierebbe proprio, eppure quello finisce per sposarla, calcolando così di procurare un sicuro schermo alla sua vera druda. Senonché il nostro eroe non ha fatto i conti con la gelosia di Rosa, la quale non cesserà di scongiurarlo e perseguitarlo, sì da buscarsi da lui perfino una rivoltellata. Non ne rimane uccisa, ma di quella ferita, tenuta celata a tutti, essa morrà qualche tempo dopo, o meglio, si lascerà morire quando vedrà che il marito, che intanto era emigrato e più non aveva dato notizie di sé, torna ammanettato perché colpevole di furto, e questo per l'amore di Rosa significherebbe poco, ma anche di bigamia: infatti s'era sposato a un'altra donna, in America, e ne aveva avuto pure un figlio.

Una storia romantica, come si vede; che però la nostra autrice rinnova alla luce di una sensibilità tutta moderna, cioè affinata sulle esperienze narrative che vanno dal naturalismo dell'ultimo scorcio del secolo scorso al recente neorealismo, e sorretta da un *pathos* sempre ben contenuto, si da non scadere mai nel sentimentalismo. E qui specialmente, nell'aver saputo rifuggire da un tal rischio, che, dato il carattere della vicenda narrata, veniva come il più facile, è da indicare uno dei meriti principali della De Stefani, e una conferma della validità fantastica del suo neo-romanticismo.

Quanto ai personaggi, abbiamo già fatto intendere che il centro lirico del racconto è Rosa; è a lei che va, in specie, la solidarietà umana, e naturalmente la simpatia mullebre della scrittrice; tuttavia non si pensi a una volontà apologetica nei confronti di questo personaggio, ché non si può dire ne venga qualche volta compromessa la « verità ». Se si vuole, la De Stefani ha combattuto anche la sua brava battaglia femminista, ma si tratta solo, come dire?, di un risultato *a posteriori*; per cui Rosa finisce altresì per assurgere a simbolo della feroce soggezione a cui la donna è costretta tuttora in certi strati arcaici della nostra società. Ma Rosa è soprattutto seguita e fermata con mano felice nei battiti strazianti di quella passione, che risolve, si direbbe al di qua del bene e del male, come in un'unica vampata, l'arco breve del suo destino.

Di Ruggero dobbiamo osservare che complessivamente ci sembra ritratto un po' dall'esterno. Io credo che, in riguardo a lui, abbia nuociuto quello scrupolo di obbiettività di cui è sentore anche nella nota editoriale, verosimilmente da attribuire alla scrittrice stessa. Intendiamoci, è indubbio che l'autore debba essere imparziale, ma di una imparzialità estetica, e questa non la si ottiene davvero rinunciando a un deciso giudizio morale; diversamente, mettiamo, anziché la figura di un malvagio, a furia di alleggerirne i tratti, avremo un che di sfocato, una sagoma. Ora, siamo d'accordo che nell'idea della nostra scrittrice Ruggero non deve essere proprio un malvagio, ma ci sembra che essa troppo si sia preoccupata che non lo appaia; segno questo, che, quando prese a raffigurarlo, non doveva averne ben definite le « postille », sicché quell'incertezza viene poi riaffiorando nel racconto. Quindi è che ci si può imbattere in un commento di questo genere, piuttosto estrinseco e corsivo: « Non era cattivo Ruggero. Era e rimase un ragazzone tutto bollori e senza criterio, sfrenatamente desideroso di piaceri e senz'altro scrupolo che di ottenerli, nella maniera più sbrigativa », e via di seguito.

Ad ogni modo resta l'impressione di trovarci di fronte a una narratrice sicuramente dotata, e a un lavoro degno di stare accanto ai migliori che ci è avvenuto di esaminare negli ultimi tempi. Diremo, per finire, che la De Stefani si trova ora a compiere un passo importante, ossia a voler mettere d'accordo un modo lirico di rappresentarsi le cose, certo in lei più spontaneo e immediato, con una contemporanea tendenza a sliricarsi. Si direbbe che è il passo d'obbligo a cui son chiamati in specie i nostri narratori, data la tradizione da noi diversa che per altre letterature. Il più delle volte, come parecchi esempi comprovano, l'esito non consiste in uno sliricamento totale, sì piuttosto nell'armonico compenetrarsi dell'una tendenza con l'altra. E quanto alla De Stefani, pur astenendoci dal far prognostici, noi diremmo che la seconda via, appunto, è quella che le si apre più naturalmente.

PIERO DE TOMMASO

ZARA ALGARDI, *Processi ai fascisti*; presentazione di F. Parri, prefazione di D. R. Peretti Griva, Parenti Editore, Firenze, 1958, pp. xxxiii-281.

Numerose volte, dal '45 ad oggi, sono stato chiamato a testimoniare in processi contro fascisti o partigiani. Varie le sedi (ultima Padova per il processo detto dell'oro di Dongò), varie le personalità dei magistrati, unico, e man mano più evidente con il passare degli anni, l'atteggiamento dei giudici. Ricordo un presidente di Corte di Appello che minacciò di farmi cacciare dall'aula. Il motivo? Avevo volto in ischerzo alcune sue

domande. Colpa di non lieve momento, ne convengo, se si considera la vetustà polverosa (detto in senso non metaforico) di tante nostre sedi giudiziarie, la solennità di un rito che ha per vestali i carabinieri ex Reali, il grave impegno del giuramento, l'ammonimento che discende dal motto: *La Legge è uguale per tutti*. Ma come potevamo non scherzare quando ci veniva chiesto, ad esempio, se non ci rendevamo conto del danno arrecato alla popolazione civile (*sic*) quando i nostri colpi di mano contro tedeschi o repubblicani determinavano un ulteriore anticipo nell'inizio del coprifuoco? O veniva messa a nostro carico l'aggressione armata (*sic*) di un autocarro che trasportava provolone, anch'essa a danno, s'intende, dell'approvvigionamento della popolazione civile? Sorridere, volgere in ischerzo la domanda era la sola alternativa allo sdegno, sacrosanto sdegno, con cui avremmo potuto e dovuto respingere la domanda, non ci avesse trattenuto il timore di danneggiare la nostra causa. E questo è il meno. È comprensibile che chi non abbia preso parte diretta alla lotta antifascista, specie nei suoi aspetti di attività clandestina e di guerriglia, difficilmente può rendersi conto delle esigenze pratiche, tattiche e logistiche (prescindendo qui da quelle morali e politiche), che ne informavano e determinavano la condotta. Era inevitabile, dunque, che vi fossero difficoltà non lievi di colloquio fra inquisitore e inquisito; così come, quando ci capita di interrogare lo straniero di un paese lontano, le domande esprimono la nostra mentalità, muovono da nostre esperienze e solo per approssimazioni successive riescono ad adeguarsi ad altra mentalità ed esperienza. Il grave comincia qui, comincia da un atteggiamento che, in generale, rifiuta di penetrare quando addirittura non nega la validità storica e morale dell'esperienza antifascista, e in particolare della lotta armata contro i nazi-fascisti, distinguendovi, al più, lodevoli casi individuali di fermezza, di sacrificio, d'eroismo; lo stesso atteggiamento, cioè, che noi abbiamo verso il mondo fascista. Ne conseguiva che i processi si svolgevano tutto in un verso, che ogni battuta, ogni nostra risposta (il quadro non mutava sostanzialmente, che si trattasse di processo a fascisti o a partigiani) incoraggiava, convalidava, esasperava tale atteggiamento di rifiuto del mondo antifascista e partigiano, rivalutando, di conseguenza, il fascismo e i fascisti.

Nei *Processi ai Fascisti* Zara Algardi — che già aveva pubblicato nel 1945 un libro di documentazione sul processo Caruso e un altro sul processo dei generali Pentimalli-Del Tetto — svolge un sottile esame storico-giuridico di quattro processi politici che sono esemplari per la notorietà degli imputati e per il complesso delle questioni giuridiche, politiche e morali che in essi confluiscono: i processi contro Filippo Anfuso (noto come processo Roatta), Pietro Caruso, Rodolfo Graziani e Valerio Borghese. Attraverso una documentazione obiettiva e rigorosa appare chiara la mancanza di senso di responsabilità e di dignità che caratterizzò, durante i dibattiti processuali, la condotta dei principali colpevoli del regime fascista, e la strategia giudiziaria mediante la quale essi tentarono, spesso riuscendovi, di sottrarsi al castigo. I loro ricorsi, consentiti da cavilli interpretativi e procedurali alquanto dubbi, attenuarono le precedenti condanne quando non si conclusero con assoluzioni per insufficienza di prove o perché *il fatto non costituisce reato*. Morale: i più loschi figure del fascismo e della repubblica di Salò partono, nella migliore delle ipotesi, per l'Argentina muniti di regolare passaporto della Repubblica italiana o s'inseriscono nel sottogoverno con la speranza di ricomparire, presto o tardi, ad uno storico balcone; restando inteso, *nunc et semper*, che Carlo e Nello Rosselli furono assassinati per iniziativa di quattro giovinasti francesi, fatto salvo il dubbio, debitamente avanzato al processo di Perugia, che siano stati vittime di fazioni rivali dello stesso antifascismo italiano esule in Francia.

Occorre forse, a questo punto, tranquillizzare il lettore; il quale, riferendosi al titolo del libro in esame, potrebbe dubitare che le argomentazioni svolte finora siano una divagazione del recensore. È vero che lo studio dell'Algardi porta un'ampia ed organica documentazione su alcuni personaggi, momenti ed aspetti del fascismo, tali da coinvolgere, per l'importanza dei protagonisti, una serie di figure ed episodi collaterali, cosicché ogni processo finisce per diventare un grande affresco, una finestra

spalancata su un mondo ricco di personaggi e compiutamente caratterizzato. In tal senso il libro potrebbe più appropriatamente intitolarsi *processo ai fascisti* ed entrare, come di fatto entra con peso rilevante, nel complesso delle opere di varia natura che hanno per oggetto il fascismo, l'antifascismo e la Resistenza e che sono, nel loro insieme, il processo che la storia va facendo ai fascisti. Ma ciò che rende, tuttavia, originale e pressoché senza precedenti lo studio dell'Algardi (un precedente può considerarsi il dibattito, in termini però essenzialmente giuridici, che accompagnò e seguì l'epurazione e la cosiddetta «amnistia Togliatti»), è che oggetto delle sue ricerche non sono tanto le malefatte fasciste quanto il giudizio che in sede giudiziaria se n'è dato; che la sua documentata requisitoria centra soprattutto l'inadeguatezza delle leggi e degli individui preposti alla loro interpretazione ed applicazione rispetto ai compiti storici che si ponevano mentre nasceva e si consolidava la Repubblica nata dalla Resistenza; e dire inadeguatezza è dire poco, pochissimo.

Processo ai processi, dunque. «Spesso», scrive l'insigne magistrato Domenico Riccardo Peretti Griva nella prefazione al libro in esame, «i delitti più gravi vengono, nell'alchimia dei processi, minimizzati, deformati, polverizzati nelle sublimazioni giuridiche, in acuto contrasto con le esigenze delle ragioni umane, quando non resi evanescenti attraverso il comodo dubbio sulla prova». Né si tratta di una generica osservazione, cara a tanti pensatori di ieri e di oggi, filosofeggianti nel chiuso delle loro campane di vetro, e che tradotte in moneta spicciola suona così: anche la Giustizia è fatta da uomini epperò è inevitabilmente imperfetta. Si tratta invece di un giudizio storico, espresso da un magistrato il quale è stato tra i pochi ad ascoltare e fare proprie le sollecitazioni delle «ragioni umane» tra i grandiosi sommovimenti, le gravi fratture, i contrasti del tempo in cui viviamo. La Giustizia, egli dice, non è tale se l'interpretazione e l'applicazione della legge non ha un contenuto morale, storicamente inteso; se la pretesa obbiettività del giudice, il suo collocarsi al di sopra della mischia, significa ignorare la lotta per la libertà contro le oligarchie paternalistiche o dittatoriali, per la liberazione dei più dal prepotere dei pochi, in quel permanente, seppure vario e complesso conflitto attraverso cui si attua l'emancipazione dell'uomo.

Qui giunto, non resta che rinviare il lettore alla citata prefazione di Peretti Griva nonché alla presentazione di Parri, due saggi che, per il particolare impegno con cui sono stati scritti, convalidano l'importanza dello studio dell'Algardi. Il quale, in effetti, merita un incondizionato elogio. La coscienza storico-giuridica, che sta alla base dell'analisi dei processi presi in esame nonché delle premesse e delle conclusioni svolte dall'Algardi, s'accompagna sempre, senza contraddizioni o fratture, a una vibrante passione morale e civile. L'aver condotto la dissertazione in termini che chiameremo professionali, senza coloriture né fronzoli, non risulta a scapito, rinvigorisce, al contrario, l'interesse della narrazione. Né la precisa scelta morale e politica che, senza compromesso alcuno, viene espressa in queste pagine, esclude un senso di orrore di fronte alla violenza, comunque essa si manifesti, e di pietà per le sue vittime; si veda, in proposito, come è narrata la miserabile fine di Donato Carretta nel corso del processo Caruso. È il giudizio, questo, di uno che è tanto più esigente quanto più si tratti, come per lo studio in esame, di temi che moralmente lo impegnano e lo appassionano.

La giuria del premio «Prato» 1958 per un libro sulla Resistenza ha segnalato il libro dell'Algardi come una «rigorosa e coraggiosa documentazione fatta con animo ansioso di giustizia».

Sarebbe ora interessante che dall'Algardi ci venisse un secondo studio, parallelo e complementare al primo: *Processi ai Partigiani*; solo quando fossimo documentati su ciò che si può chiamare il rovescio della medaglia, il discorso potrà essere approfondito e concluso.

GIOVANNI PIRELLI

LIBRI RICEVUTI

EUGENIO ANAGNINE, *Il concetto di Rinascita attraverso il Medioevo* (V-X sec.), Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, pp. xi-341.

CARLA APOLLONIO, *Romantico: storia e fortuna di una parola*, Firenze, Sansoni, « Biblioteca del Leonardo », 1958, pp. 241. — Ne parlerà nel prossimo fascicolo il nostro collaboratore Aurelio Lepre.

LELIO BASSO, *Gaetano Salvemini, socialista e meridionalista*, Manduria, Lacaita Editore, 1959, « Uomini e cose della nuova Italia », 3, pp. 191.

MARC BLOCH, *Lavoro e tecnica nel Medioevo*, prefazione di Gino Luzzatto, Bari, Laterza, Biblioteca di Cultura Moderna, 1959, pp. xxiv-244.

Calamandrei, numero straordinario de « Il ponte », Firenze, 1958, « La Nuova Italia », pp. 424. — È un bellissimo libro, dove sono raccolti parecchi articoli che gli amici e i dotti hanno scritto sull'opera del Calamandrei. Ma ci sono le pagine di *Diario* (1939-1943), che non si possono leggere senza un'intensa commozione. Si sente sempre l'altezza morale dell'Uomo, e la finezza vorrei dire proprio politica, con cui Egli poteva conversare con amici di umori assai diversi dal suo. Chi scrive queste righe si limita per adesso a farne un annuncio: desidera richiamare l'attenzione sulla bellissima dedica, o quasi una dedica, che c'è nella prima pagina: « Niente di mio », che è una delle cose più felici e più poetiche che io abbia mai letto di Lui. Ci auguriamo che un giovane, da noi incaricato, Giuseppe Bettalli, di Siena, ci scriva quell'articoletto recensorio di tutti i particolari del volume, da lui promessoci. (L. R.).

F. CALAMANDREI, T. REGARD, *Rompicapo tibetano*, Firenze, Parenti, 1959, pp. 259.

ALDO CAPITINI, *L'obiezione di coscienza in Italia* (con la proposta di legge per il riconoscimento), Manduria, Lacaita Editore, 1959, pp. 75.

GIOSUE CARDUCCI, *Odi barbare*, testimonianze, interpretazione, commento di Manara Valmigli, Bologna, Zanichelli, 1959, pp. 320. — È un felice commento, e molto preciso e nuovo, di tutte le *Odi barbare*.

FRANCO CATALANO, *Illuministi e giacobini del Settecento italiano*, Istituto Edit. Cisalpino, Milano-Varese, 1959, pp. 290.

GINO CERRITO, *Radicalismo e socialismo in Sicilia (1860-1882)*, Pubblicazioni della Facoltà di

Magistero dell'Università di Messina, Messina-Firenze, D'Anna, 1958, pp. 390.

MARIO CICOGNANI, *Anna a Milano*, Padova, Rebellato Editore, 1959, pp. 56. — A significare l'impegno umano da cui sono nati questi versi, nessuna dichiarazione è forse più esplicita di quella contenuta nella prima parte della lirica *Orfeo*: « Ma se inseguì le nuvole, non c'è Tuta che voglia gonfiarsi di vento.... È qui, alla morte Delle rotaie, ai muri cementizi Che tu devi cantare: essere rosso Riso di donna, vivo come l'erba Che spunta dalle crepe dell'asfalto ». Rinuncia alle nuvole dunque, e impegno con un mondo di cose e di uomini vivi: nella fattispecie, il mondo proletario della provincia romagnola, con le sue dure fatiche quotidiane, le rumorose feste domenicali, le piste da ballo, le orchestre, le corse in motoretta, l'amore nei campi. A questo impegno umano corrisponde nel C. un acuto impegno espressivo: quella materia già letterariamente consacrata dalle forme sciolte del romanzo neorealista, è condensata in rapide ed essenziali immagini, le quali poi si allineano nella classica misura degli endecasillabi. Senonché in questo processo di depurazione lirica ci sembra che lo slancio del C. sia rimasto come bloccato in una ricerca metrica e lessicale suggestiva, ma leggermente fine a se stessa: ci sembra cioè che quella tale materia, invece di lievitare in immagini poetiche, si sia in certo modo rappsa in nette cristallizzazioni lessicali. Nascono così degli endecasillabi di elegantissimo taglio, con frequente uso di parole polisillabiche, per lo più neologismi tratti dal mondo quotidiano del lavoro e della vita meccanizzata, ma assaporati (Montale insegna) nei loro caratteri di evidenza e di novità (novità, beninteso, nell'ambito della lingua poetica): « Ma ecco S'accende il neon ai distributori Di gasolina, presto gli autotreni Foreranno la notte.... » (*Tramonto*); « ora contempi Da su, a cavallo di una congiuntura Precaria del traliccio, il panorama Dei parallelepipedi.... » (*Metropoli*); « Sbigottiti Carabinieri vanno tra la folla Del lazzaretto in una epidemia Di sole e stelle rosse.... » (*Festa*). Gli spunti poetici del C. ci sembra che vadano ricercati piuttosto nelle tregue di questa tensione lessicale: là dove la sua cordialità umana ha modo di esprimersi in forme linguisticamente più dimesse, ma anche più raccolte. Ragazze in bicicletta che escono dal lavoro: « Escono a sciami Rosse fanciulle e ridono di luce Nel baleno dei raggi: ali le ruote Con una mano d'uomo sulla spalla » (*Orfeo*); la fine di una festa popolare: « Poi si sfoca La luce e la letizia: sulle facce Gialle di sera, sugli stracci e i brani Dei cartocci per l'erba ecco librati L'areoplano e la

luna» (*Festa*); il ragazzino accoccolato tra i grandi, a sera, stanco delle corse del giorno: «Nell'alone Dolce del semibuio, il ragazzino Stanco di corse ascolta le tranquille Malignità come una musica, una Carezza della notte» (*Quartiere*); ecc. (LUIGI BLASUCCI).

JOHN CLIVE, *Scotch Reviewers, The Edinburgh Review, 1802-1815*, London, Faber and Faber, 1957, pp. 224. — La *Edinburgh Review* esercitò senza dubbio una funzione di grande rilievo nella vita politica e letteraria della Gran Bretagna dell'Ottocento, sì che la storia accurata che, dei suoi primi anni, fa in questo volume John Clive, uno storico americano, sarà certo accolta con favore e con interesse. Il libro, del resto, lo merita largamente. La sola parte discutibile è quella che riguarda l'atteggiamento della *Review* nei confronti dell'allora sorgente movimento romantico; atteggiamento spesso decisamente reazionario, come lo dimostra il famoso scritto del Byron dedicato agli «English Bards and Scotch Reviewers» (di qui il titolo di questo lavoro), per non fare che un solo esempio, ma che il Clive tende a far apparire, se non progressista, almeno tollerante. Il che, veramente, non risulta che fosse. Assai più persuasiva, invece, è la dimostrazione del contributo, questo sì progressista, dato dalla *Review* in sede politica ed economica, e del lavoro, realmente illuminato e illuminante, compiuto da quei giovani «Whig» (Francis Jeffrey, direttore della rivista, Sydney Smith, Francis Horner, Henry Brougham) per migliorare le condizioni della società del tempo. Su questo terreno se non su quello letterario, la *Edinburgh Review* fu un organo autenticamente liberale. (AGOSTINO LOMBARDO).

MERLIN COCAL, *Il Baldo*, traduzione integrale di Giuseppe Tonna, con testo a fronte, e 40 ill. e 47 facs. a cura di Giampaolo Dossena, Milano, Feltrinelli, 1958, voll. 2, pp. 1117. — Su questa traduzione si ritornerà, con osservazioni particolari su vari punti del testo. Intanto essa va lodata e divulgata, perché può avvicinare il lettore profano a questo singolare capolavoro della letteratura del Cinquecento. (L. R.).

RAFFAELE COLAPIETRA, *Leonida Bissolati*, Milano, Feltrinelli, 1958, «Studi e ricerche storiche», pp. 316. — Di questo volume si parlerà in uno dei prossimi fascicoli.

FËDOR DOSTOEVSKIJ, *Tutti i romanzi, e i Taccuini*, Firenze, Sansoni, I grandi classici stranieri, 1959, a cura di E. Lo Gatto, voll. 5, pp. xxxii-1296, viii-980, viii-1272, viii-1023, xii-1376. — Inutile sottolineare l'importanza di questa traduzione, in cui appaiono per la prima volta i *Taccuini* del grande autore russo. Ecco il contenuto dei vari volumi: *Delitto e castigo*, *Taccuini per «Delitto e castigo»*, *Umiliati e offesi*; *L'idiota*, *Taccuini per «L'idiota»*; *I demoni*, *Taccuini per «I demoni»*; *L'adolescente*, *Memorie da una casa di morti*; *I fratelli Karamazov*, *Taccuini per «I fratelli Karamazov»*.

Il fiore della lirica veneziana, a cura di MANLIO DAZZI, *Ottocento e Novecento*, Venezia, Neri Pozza, 1959, pp. 568, con 35 tavole. — Il volume, degno completamento dei precedenti curati dal Dazzi sulla lirica veneziana fino al Settecento, contiene versi di poeti veneziani e di Trieste e dell'Istria, con Note terminali e un Ringraziamento. Lo stesso Dazzi sta curando la stampa di un altro volume, dedicato alla *Lirica popolare*.

FRANCESCO FLORA, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1959, pp. 258.

UGO FOSCOLO, *Saggi di letteratura italiana*, parte prima, *Epoche della lingua italiana*; parte seconda, *Poemi narrativi*; *Donne erudite*; *Dei viaggi classici*; *Intorno ad antiquari e critici*; *La letteratura periodica italiana*; *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia*; *Della nuova scuola drammatica italiana*, Edizione critica, a cura di Cesare Foligno, Firenze, Le Monnier, 1958, Edizione Nazionale, voll. 2, pp. xcvi-276, 628.

ENRICO MARIA FUSCO, *Ritratti di donne*, Bologna, Libreria Minerva, 1959, pp. 147.

DAVID HUME, *Discorsi politici*, traduzione di M. Misul, Torino, Boringhieri, *Enciclopedia di autori classici*, 1959, pp. 300.

EUGENIO LEVI, *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello*, Torino, Einaudi, «Saggi», 1959, pp. 183.

CLARA LONGWORTH DE CHAMBRUN, *Shakespeare: A Portrait Restored*, London, Hollis & Carter, 1957, pp. 406. — E, questa, la traduzione inglese d'un libro pubblicato in Francia nel 1947 (*Sh. retrouvé*). Libro non privo di meriti e certo stimolante, anche se spesso discutibile, e che testimonia d'un autentico e appassionato interesse, nell'autrice, per l'opera e, ancor più, per la biografia di Shakespeare. Quella che al Croce appariva, giustamente, una «cronaca lacunosa», diventa anzi per la contessa de Chambrun una storia densa di particolari e di notizie anche minori, sulla cui attendibilità, d'altro canto, come su quella di gran parte delle vicende attribuite a Shakespeare, sia concesso a chi scrive di conservare i propri dubbi. Tanto maggiori, poi, saranno le riserve di fronte all'affermazione, che troppo spesso ormai s'incontra nella critica shakespeariana, per cui Shakespeare sarebbe stato cattolico. Nulla vieta, si badi, che lo fosse; ma ben poco, peraltro, lo dimostra, e anche quelle dell'autrice sono congetture poggiate su elementi che potrebbero con la stessa facilità dimostrare il contrario. Proprio questa affermazione, che non rimane isolata, ma condiziona notevolmente l'intera trattazione, costituisce, insieme ad una disposizione apologetica che fa talvolta velo alla verità (è il caso dei rapporti di Shakespeare con Southampton), il difetto maggiore di un libro che sarebbe altrimenti di piacevole e istruttiva lettura e che rimane in ogni

modo una buona introduzione, se non a Shakespeare, alla vita che intorno a lui si svolgeva. (AGOSTINO LOMBARDO).

ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di Cesare Angelini, Torino, UTET, 1959, pp. 804. — È una nuova edizione dei *Promessi sposi*, che in un certo senso appare un po' superflua, dopo l'edizione apprestata dal Barbi e dal Ghisalberty e dal Chiari, e quella apprestata da Riccardo Bacchelli. Ma in Italia si continuano a stampare e ristampare testi dei nostri classici non per esigenze di ordine scientifico, ma semplicemente per iniziative private di questa o quella casa editrice; il che risponde certamente a un criterio molto liberale ma anche « privatistico ». Ma questa edizione curata da monsignor Cesare Angelini non porta alcun contributo nuovo nell'interpretazione né nel testo critico. La stessa *Introduzione* dell'Angelini è piuttosto redatta in uno stile quasi di abate del Settecento che in quello di un critico moderno. Ci domandiamo se l'Italia è diventata così ricco mercato librario, da permettere a quattro o cinque case editrici di far tutte edizioni di testi con una qualche pretesa critica. Nell'edizione curata dall'Angelini manca perfino quel sommario elenco bibliografico, che di solito c'è nei volumi di questa vecchia e autorevole collezione. (L. R.).

SILVIO MICHELI, *Il facilone*, Firenze, Vallecchi, 1959, pp. 300.

UMBERTO MORUCCHIO, *Storie di ieri di oggi... e di domani*, Milano, Ceschina, 1959, pp. 810.

CARMELO MUSUMARRA, *Vigilia della narrativa verghiana*. Cultura e letteratura a Catania nella prima metà dell'Ottocento, Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1958, pp. 141.

F. S. NITTI, *Scritti politici*, Bari, Laterza, Edizione Nazionale delle Opere di F. S. Nitti, X, 1959, pp. XL-722.

GIANLUIGI PAGANELLI, *Discorso su Cino da Pistoia*, con alcune osservazioni sul linguaggio e su caratteristiche del ritmo, Pistoia, Pacinotti, 1958, pp. 20. — L'autore è un giovane ventiquattro-venticinquenne, pieno di interessi letterari, e pingue di soavi veleni accademici. Di lui abbiamo ascoltato una lettura stilistica attentissima ed acrobatica su alcuni canti del Leopardi. La stessa impressione riportiamo da questo *Discorso*; ma siccome il Paganelli è uomo d'ingegno, noi attendiamo, per giudicarlo, altri saggi che egli potrà dare. Nel prossimo fascicolo noi speriamo di stampare di lui alcune recensioni, su Lucio Piccolo e poi su Riccardo Bacchelli, e su Eugenio Montale. Ha solo un difetto: annunzia telefonicamente da lontano recensioni che poi non arrivano! (L. R.).

BLAISE PASCAL, *Opuscoli e scritti vari*, a cura di Giulio Preti, Bari, Laterza, Classici della Filosofia Moderna, 1958, pp. XII-199.

BORIS PASTERNAK, *Autobiografia e nuovi versi*, Milano, Feltrinelli, 1958, pp. 251, con 54 ill. f. t. in nero e a colori.

GIORGIO PETROCCHI, *La tecnica manzoniana del dialogo*, Firenze, Le Monnier, 1959, pp. 65.

RAFFAELE PETTAZZONI, *Lecture religiose. Ebraismo, cristianesimo, islamismo, buddismo*, Firenze, Parenti, 1959, pp. 257.

EZRA POUND, *Lo spirito romanzo*, pref. e trad. di Sergio Baldi, Firenze, Vallecchi, Collana Cederna, 1959, pp. 349.

RAINER MARIA RILKE, *Elegie duinesi*, a cura di Leone Traverso, terza ed., Firenze, Vallecchi, Collana Cederna, 1959, pp. 160.

La religione dell'antico Egitto, testi raccolti e tradotti da SERGIO DONADONI, Bari, Laterza, Testi Religiosi, 1959, pp. XVI-626.

ALAIN ROBBE GRILLET, *La gelosia*, Torino, Einaudi, 1958, pp. 157. — È la traduzione italiana dell'opera forse più riuscita (ma i pareri non sono concordi) di Alain Robbe-Grillet, il giovane scrittore al quale, assieme con Michel Butor e Nathalie Serrault, fa capo un recente movimento d'avanguardia nell'ambito del romanzo francese. Gli avanguardismi, il più delle volte, lasciano il tempo che trovano; ma questa non è una buona ragione per trascurare d'interessarsene, solo è bene andar cauti nell'accogliere o addirittura osannare alle nuove mode. Nell'un caso come nell'altro si dà ugualmente nel provincialismo; per ciò ci sembra di dover condividere questo che Guido Neri ha scritto sul *Contemporaneo* (agosto-settembre 1958): « Ci interessa, invece, l'intervento di una istanza *sperimentale* nel tessuto della nostra cultura, nel nostro gusto, nel nostro linguaggio. Tutto ciò che li pone in questione o che ci mette in guardia invitandoci a un nuovo paragone critico viene incontro all'esigenza di definire, analizzandone tutte le possibilità, il ruolo specifico, permanente, insostituibile del discorso artistico nel quadro delle conoscenze umane ». Al saggio del Neri, e a ciò che ne ha scritto Arnaldo Pizzorusso su *Letteratura* (gennaio-aprile 1958) rimandiamo il lettore curioso di una piena informazione (PIERO DE TOMMASO).

JOSEPH A. SCHUMPETER, *Storia dell'analisi economica*, vol. I, Dai primordi al 1700, Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, Manuali, Serie Scienze economiche, 1959, pp. XXIII-460.

SALVATORE SPINELLI, *Il mondo giovine*, Milano, Ceschina, 1958, pp. 726. — Il fatto che da parte di narratori, giovani o non più tali, conosciuti o meno, specie meridionali, si accenni a tornare ai modelli del romanzo storico ottocentesco da Nievo a De Roberto, può essere una conferma

dell'incertezza di prospettive, della condizione ancora sperimentale in cui si svolge il loro lavoro, quando si pensi che questa nuova tendenza s'intreccia ancora con l'ultima eco degli entusiasmi per gli americani della *hard boiled school*; entusiasmi che, salvo i casi ben risaputi di un Pavese, un Vittorini e qualche altro, non ebbero il seguito sperato. Tuttavia, che più d'uno scrittore oggi si volga a considerare un lasso di tempo che sta diventando quasi di prammatica, cioè a dire, in circa, il periodo intercorso dall'unità d'Italia allo scoppio della prima guerra mondiale, ci sembra cosa notevole, pure a prescindere dagli effettivi esiti artistici, quanto meno dal punto di vista morale e del costume. Si tratta di un segno evidente che quell'età, dalla quale non si nega che noi ereditiamo anche del buono, ma ahimè quante remore e pastoie anche, è decisamente franata nell'intimo delle coscienze in quanto età storico-politica, così da poter risorgere ora come bersaglio di un'ironia nostalgico-affettuosa. Anche Salvatore Spinelli ci dà un romanzo che s'accenta in una Sicilia dove lo sbarco di Garibaldi è ricordo ancora di ieri; quindi, nel volgere di tre generazioni, si giunge alla vigilia della guerra del '14. Sullo sfondo delle vicende di cui sono protagonisti i Lanzalone, i Moncada, gli Zuelli, famiglie di ricchi agrari, di magistrati, ingegneri ecc., l'autore ha voluto campire il popolo siciliano, umile e insieme fiero nella lotta per sopravvivere a eventi e catastrofi, terribili per l'oscura fatalità che le aduna. Propriamente più che di un romanzo, si tratta di un *tapis*, dove scorrono, gremendolo forse un po' troppo, ma evocate con fresco *humour* o con nostalgia, e talvolta con accento tragico, figure e figurine, stampe e bozzetti. E bisogna dire che questi don Leoluca, don Liborio, e Masino, Maria, Luisa, Tommaso ecc., se non ci scoprono lande incognite nel nostro periplo di lettori un po' sempre alla frusta, hanno saputo darci qualche ora di piacevole ricreazione, o, come oggi usa dire, di distensione. (PIERO DE TOMMASO).

Studi di filologia italiana, Bullettino annuale dell'Accademia della Crusca, vol. XVI, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 425. — Il volume, interessante come tutti quelli della serie, contiene: *Note su testi antichi*, di A. CASTELLANI; *Frammenti d'un libro di conti di banchieri fiorentini del 1211*, di A. CASTELLANI; *Glosse in volgare cassinese del secolo XIII*, di I. BALDELLI; *Decime mugellane del Duecento*, di I. BALDELLI; *Per il testo del « Trecentonovelle »*, di F. AGENO; *Alcuni manoscritti sconosciuti delle Rime di Lorenzo de' Medici il Magnifico. Appunti per una edizione critica*, di M. MESSINA; *La preposizione italiana A*, di E. DE FELICE; *Progetto di un'Appendice ai « Nuovi testi fiorentini del Duecento »*, di A. CASTELLANI; *In margine a un'edizione d'antichi poeti perugini*, di F. MANCINI; *Albo degli Accademici*.

Studi letterari, miscellanea in onore di Emilio Santini, Manfredi editore, Palermo, 1956, pp. xv-484.

Studi in onore di Angelo Monteverdi, Modena, Società Tipografica Editrice Modenese, 1959, voll. 2, pp. 924. — Di questa silloge, in onore dell'insigne studioso, si parlerà ampiamente in uno dei prossimi fascicoli.

GARDNER B. TAPLIN, *The Life of Elizabeth Barrett Browning*, London, John Murray, 1957, pp. 482. — Pochi autori sono stati e sono popolari, in Inghilterra e fuori, come la poetessa vittoriana Elizabeth Barrett Browning (e per esempio, su pochi autori si sono con altrettanto fervore esercitati, in Italia, i laureandi), e tuttavia questo libro è la prima biografia degna in tutti i sensi di questo nome che sia stata pubblicata. L'autore ha potuto valersi d'una assai notevole quantità di materiale inedito — parecchie lettere della poetessa ai familiari, un diario tenuto dal 1823 al 1826, ecc. — e ciò, insieme ad una straordinaria accuratezza di metodo, rende il libro indispensabile per chiunque voglia indagare nella vicenda umana di una poetessa che, se non fu eccelsa, ha certo un suo luogo nella storia letteraria inglese, e il cui lungo soggiorno, col marito Robert Browning, in Italia, e l'appassionata partecipazione alle cose politiche del nostro paese, la rende, poi, particolarmente cara agli italiani. Non ultimo tra i molti meriti di questo monumentale lavoro è la parte fatta alla « fortuna » dell'opera della Browning. (AGOSTINO LOMBARDO).

TORQUATO TASSO, *Dialoghi*, Edizione critica a cura di EZIO RAIMONDI, Firenze, Sansoni, 1958, vol. I, vol. II, tomi 2, vol. III, pp. 313, 1127, 564. — Il primo volume contiene l'introduzione: problemi del testo, storia dei testi, collazione, esame linguistico, ecc.; il secondo volume, diviso in due tomi, contiene il testo dei *Dialoghi* con apparato critico; il terzo volume contiene, come Appendice, abbozzi, prime redazioni e dialoghi scartati. Un giudizio preciso di quest'opera richiederebbe molti mesi di lavoro nel confronto dei testi e nel controllo della storia ricostruita dal Raimondi. Il metodo sembra sicuro e persuasivo. Attraverso il materiale reperito, il critico traccia una precisa storia di ciascun dialogo. Abbozzi autografi, discussioni del Tasso con gli editori, stampa di alcuni dialoghi contro il parere dell'autore, pentimenti dell'autore, collazioni tra stampe, autografi, revisioni di stampe e di autografi: tutto un lavoro minuto e filtrato col molta precisione. Quindi si passa allo spoglio linguistico, e vengono precisate le consuetudini linguistiche dell'autore; però, sebbene il procedimento appare sicuro, il critico è costretto talvolta ad intervenire di arbitrio per le oscillazioni continue del Tasso in campo linguistico, e anche per la sua poca sicurezza nel decidersi ad adoperare una forma o un'altra, un costruito o un altro. Per certi autori è difficilissimo fissare una volta per sempre le consuetudini grafiche, la morfologia e la sintassi. Il Raimondi si mostra preparatissimo, e si orienta sempre nel migliore dei modi. Chiudono il primo volume il Prospetto generale delle sigle e la tavola dei se-

gni convenzionali usati nell'apparato critico. L'esame di alcuni passi del dialogo il *Forno*, e del dialogo *Beltramo*, condotto sul testo critico (volume II, tomo I), e sugli abbozzi (volume III) dà l'impressione d'un lavoro ben condotto. Il tutto ci sembra essere meritevole di lode. (LUIGI RUSSO).

GIOVANNI TESTORI, *Il ponte della Ghisolfia*, Milano, Feltrinelli, « Biblioteca di letteratura », 1958, pp. 407.

PATRICIA THOMSON, *The Victorian Heroine. A Changing Ideal, 1837-1873*, London, Oxford Univ. Press, 1956, pp. 178. — Più che di storia letteraria, questo libro della Thomson si occupa di storia del costume e della società attraverso la letteratura. L'autrice infatti esamina l'influsso della graduale emancipazione della donna sui personaggi femminili del romanzo vittoriano, rilevandone la trasformazione, più o meno evidente, ma effettiva, parallelamente al mutare dello « stato » delle donne nella società vittoriana. Libro « sia divertente sia istruttivo », leggiamo nella fascetta editoriale; il divertimento, per la verità, avrebbe potuto essere maggiore, se la Thomson, probabilmente con ragione, non avesse temuto di toglier valore al suo studio indulgendo troppo alle indubbie lusinghe del tema. Il libro, in ogni modo, risulta interessante, e contribuisce non poco alla conoscenza di un periodo cruciale della civiltà inglese. (AGOSTINO LOMBARDO).

TITO TOSI, *Scritti di filologia e di archeologia*, a cura di Nicola Terzaghi, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. xxxiii-193. — Questo volume scioglie un desiderio di tutti quelli che conobbero Tito Tosi, e della numerosa scolaredda che egli ha avuto all'università di Messina e poi al Magistero di Firenze. Noi fummo colleghi e amichissimi del Tosi per undici anni, dal '23 al '34; poi rimase naturalmente integra l'amicizia, ma non avevamo più occasione di vederlo. Egli era stato compagno alla Scuola Normale di Giovanni Gentile, di Giuseppe Lombardo Radice, di Abdelkader Salza, di Arnaldo Della Torre, di Paolo Savi Lopez. Era spirito anticonformista per eccellenza. Io mi trovavo pienamente d'accordo con lui nelle commissioni d'esame e nelle discussioni di laurea. Un giorno si presentò un piccolo maestro siciliano, a fare gli esami di ammissione al Magistero; e alzando timidamente il braccio per il saluto fascista, disse a Tosi: « Io sono del paese di sua Eccellenza Arpinati ». E il Tosi pronto: « Grazie tante! Io sono del paese di Dante Alighieri! ». Di queste battute maliziose e feroci il Tosi ne aveva moltissime; ne ricorderò qualche altra. Un giorno un professore di San Marco era venuto a discutere una tesi

d'una signorina del Magistero, la quale aveva commesso di queste ingenuità, di scambiare la *s* del settecento per una *f*; sicché avendo copiato da un testo francese, aveva parlato lungamente dei *tre fori*, e si trattava semplicemente dei *tré sors*. Bastava il semplice accenno a questo equivoco, per non prendere troppo sul serio le elucubrazioni filologiche ed erudite della candidata. Ma il professore di San Marco parlò per tre quarti d'ora, semplicemente perché amava ascoltarsi. Noi tutti sbuffavamo, e quando il Marco Tullio Cicerone tacque io, non potendo riprovare direttamente l'illustre collega, mi rivolsi al Tosi, e gli dissi ad alta voce: « Anche tu, Tosi, vuoi fare le tue osservazioni? ». E il Tosi scattando sulla sedia, disse: « Per carità! ». E il collega oratorio si abbuì di questa sua uscita. Il Tosi era uomo dottissimo, anche se scriveva molto poco. Quando scrisse cinque pagine per il suo ordinariato, la commissione gli fece una relazione piuttosto fredda, lamentando questa penuria di produzione scientifica. E il Tosi dice a me: « Sì, cinque pagine: ma li siamo sulle vette! Le scrivano loro quelle cinque pagine! ». E un giorno mi elaborò una teoria, che un professore universitario non poteva scrivere più di seicento pagine in tutta la sua vita; e io affettuosamente di rimando gli dissi: « Sì, a patto però che ne scriva almeno trecento per arrivare all'università ». Questa amicizia era tutta basata su scambievoli motti, e però egli era temuto per questa prontezza epigrammatica; e un giorno, seduti al caffè San Marco, passando un professore di filologia classica, non molto ameno in verità, egli volgendosi a me disse: « Noi siamo qui *apotropaici* »; e mi spiegò che cosa erano le divinità *apotropaiche*. La sua morte, avvenuta ad Apiro, durante l'ultima guerra, ci addolorò profondamente; sicché ora con piacere abbiamo visto questo volume, in cui si raccolgono le pagine più significative, e tutte le sue pagine erano significative. Certo, eravamo tutti sempre impressionati dalla precisione con cui questo geniale infingardo dello scrivere sapeva intervenire nelle discussioni delle tesi di laurea, con osservazioni sempre precise e puntuali, anche per la letteratura italiana. Il Terzaghi ha fatto del suo meglio per illustrare tutta la particolare attività scientifica del Tosi; e di questo gli siamo profondamente grati. Il Tosi ricorderemo era nato a Porto Longone, nell'Isola d'Elba, il 24 agosto del 1876, ed è morto nel '42. Ci sfugge il giorno, perché il Terzaghi tace su questo punto. (L. R.).

MARIO TURONE, *Gesù e Paolo*, Parma, Guanda, 1958, pp. vii-xii-394. — Abbiamo il rammarico di non poter giudicare in particolare questa dotta monografia del Turone.

Direttore responsabile LUIGI RUSSO

Segretario di redazione CARLO F. RUSSO

Vicesegretario MARIO PETRINI

Amministratore responsabile GUIDO D'ANNA

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N.° 89 in data 25 Marzo 1949

SAGGI E STUDI

LA LETTERATURA CONTEMPORANEA DAI «MALAVOGLIA» AL «GATTOPARDO» *

Non per orgoglio municipalistico, né per farmi perdonare il mio quasi mezzo secolo di secessione dall'isola nativa, dirò che tutta la letteratura italiana moderna dal 1860 ad oggi fa capo alla nostra Sicilia.

Io sono nemico d'ogni nazionalismo, e del resto non esiste la nazione siciliana ma la nazione italiana; ed in questo momento viene crollando lo stesso vecchio mito ottocentesco della Nazione quale fu profetata dall'Alfieri e dal Manzoni (Una d'arme, di lingua, d'altare, Di memorie, di sangue, di cor), per cedere il passo alla concezione dei due grandi emisferi o comunità dell'Occidente e dell'Oriente, in cui le Nazioni sono necessariamente sommerse. Però io non sarei l'uomo più adatto per sbandierare un qualsiasi nazionalismo, e per giunta arretrato alla boria della Regione o della Provincia. Giusto 20 anni fa, in un mio scritto sulle *Origini della civiltà e della lingua italiana* disconoscevo il priorato della Sicilia, come sede e matrice della nuova letteratura e civiltà italiana. Osservavo che era un po' comica codesta lingua italiana, che peregrinava dalla Sicilia in Toscana, o da Bologna in Toscana, o dall'Umbria, o addirittura dalla Sardegna si diffondeva suso per tutta l'Italia bella. Tanta esuberanza e passionalità di opinioni regionalistiche doveva portare all'esaurimento del problema, dibattuto da illustri studiosi dal D'Ancona al Monaci, al Torraca, dal D'Ovidio, al Cesareo, al Parodi.

Tale problematica non ha più ragione di essere, perché non rispondente alle più segrete esigenze della Storia con la S maiuscola, la quale muta sempre i suoi interessi, da una stagione all'altra, da un secolo all'altro. (Allora si era dominati dal mito della «Nazione», oggi nei nostri interessi di storici prevale il mito della «Comunità», almeno di quella romanza).

Non c'è una genesi municipale e geografica del volgare, perché, scrivevo nel 1939, nel '200 ciascun poeta scrive adoperando il proprio dialetto nativo, nobilitandolo, arricchendolo, affinandolo, assorbendo la esperienza del latino

* Lettura fatta al Rotary Club di Catania la sera del 31 marzo 1959, e ripetuta al Circolo «Giovanni Verga» di Latina l'11 aprile.

di scuola e della curia e quella delle avanzate letterature francese e provenzale. Qual'è la lingua di Francesco D'Assisi? È una specie di assisiata illustre; quale la lingua di Iacopone? Una specie di todino illustre. E la lingua di Jacopo da Lentini è forse il volgare romanzo, di cui parlava Dante? Anche lì invece si trattava di siciliano illustre. Basti pensare alle dotte e puntuali ricerche di Santorre De Benedetti, il nostro più insigne filologo dopo Michele Barbi, su Stefano Protonotario e il siciliano antico, che hanno fondato scientificamente la tesi della sicilianità della poesia siciliana. E come avviene allora che le poesie di Jacopo da Lentini ci sono arrivate in una redazione toscana o addirittura italiana? Fenomeno complicato, che è stato ampiamente studiato dalla critica: annobilimento del dialetto fatto dallo stesso rimatore (il siciliano nella classificazione dell'Ascoli e poi del Merlo è un dialetto centro-meridionale, uno dei meno distanti dal toscano); e aggiungasi poi la patina di toscanità lasciatavi insensibilmente dall'amanuense toscano, che adatta alla sua favella trascrivendo la lingua originaria in cui dettava il rimatore. Così si è arrivati a concludere che il volgare non nasce come volgare in nessun luogo; che il volgare vero sarà poi il toscano illustre, sol quando esso avrà trionfato attraverso la scuola dello Stil Nuovo ed attraverso l'opera di Dante, Petrarca e Boccaccio; che la lingua romanza del '200 nasce contemporanea in tutte le regioni d'Italia, e che dove c'è un poeta o un maestro di retorica ivi nasce una lingua municipale illustre.

Questa mia spregiudicatezza di storico, che non è mia personale, perché essa è la maturazione di tutte le esperienze critiche che gli studiosi hanno fatto attraverso le discussioni del secolo XIX, mi dà quasi il diritto oggi di dire con la stessa spregiudicatezza che la letteratura moderna dal 1860 ai nostri giorni prende le sue mosse proprio dalla Sicilia. Ormai si è venuto delineando un nuovo inquadramento di tutta la letteratura del secolo XIX e, come corollario, anche di quella del secolo XX. Giuseppe Parini chiuderebbe la vecchia letteratura, non perché egli sia stato l'ultimo arcade, come avrebbe voluto dirci il Croce, il quale ha pure il merito di avere piantato risolutamente l'Alfieri come il capostipite della nuova letteratura del secolo XIX, ma perché il Parini riassume tutta l'alta esperienza umanistica che va dal Poliziano al '700. Egli è l'ultimo poeta «oraziano». Gli storici ormai accettano pacificamente le varie corone della letteratura italiana nuova tra il '700 e la prima metà dell'800, che sono Alfieri, Foscolo, Leopardi, Manzoni, Carducci. Il grande Carducci, al quale noi abbiamo dedicato amorese cure negli ultimi anni, conclude precisamente l'età eroica, per dir così, inaugurata dall'astigiano. Ma Giovanni Verga è invece il capostipite dell'altro ciclo di letteratura che va dall'opera sua a quella di Luigi Pirandello. Il Pirandello si unisce insieme al Pascoli e al D'Annunzio e al Fogazzaro per vivere in maniera originale l'esperienza etica di quella che si è convenuto chiamare l'età del decadentismo e che io direi meglio dell'europeismo, perché l'espressione decadentismo è piuttosto negativa. Il Pascoli e il Pirandello sono i più grandi rappresentanti di codesta Italia decadente o europeizzante, mentre

il D'Annunzio sarebbe una figura non direi di second'ordine, ma d'una argilla più composita, perché l'abruzzese mescolò volentieri le acque pure della fonte Castalia con quelle rosseggianti del Flegetonte, « la riviera del sangue », dove sono i tiranni « che dier nel sangue e nell'aver di piglio ». E il Fogazzaro contaminò troppo la fede religiosa con l'ardore segreto dei sensi, pur essendo un cattolico sincero. I suoi personaggi, scrivevo fin dal 1922, parlano spesso di Dio ma sempre in compagnia d'una donna.

Cotesti mutamenti di prospettiva storica non sono oziose e capricciose operazioni di noi poveri letterati, ma sono dovuti a più profonde esigenze critiche e indagini di varia umanità; e il mutamento della prospettiva implica necessariamente un giudizio rivolgente della poesia e del valore dei singoli poeti. Anche nel Settecento si avviarono le prime discriminazioni della grande poesia del passato, e a poco a poco fu facile l'accordo sulle tre corone del Trecento, Dante, Petrarca e Boccaccio, e infine, mettendo da parte il narratore Boccaccio, sulla tetradè dei quattro grandi poeti, Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso. Dal 1818 possiamo dire fino al 1886, si sono stampate in Italia e in Germania delle raccolte unitarie intitolate « Il Parnaso Italiano », con questi quattro poeti celeberrimi. Da quegli anni attorno all'80 e al '90 decadde tale consuetudine, perché nel cielo della poesia italiana ed europea erano intanto ascese le nuove costellazioni dell'Alfieri, del Foscolo, del Leopardi e del Manzoni.

Sicché io non sento di violare i principî fondamentali del mio storicismo, se affermo che col Verga e col Capuana, suo compagno di fucina, s'inaugura quella letteratura narrativa moderna che ancora oggi vigoreggia: poi c'è la stagione dei poeti crepuscolari, che vanno da Gozzano a Palazzeschi: poi vi sono i poeti ermetici, ma questi sono genitura dell'odiosamato D'Annunzio e del Pascoli, e al tempo stesso genitura di Mallarmé e di Valéry: con i poeti ermetici la tradizionale poetica vichiana della poesia italiana si mescola genialmente con la poetica di origine cartesiana, con infiltrazioni britanniche; da ciò la sua forma ellittica e al volgo talvolta oscura.

I Dioscuri della letteratura narrativa nazionale, e originariamente siciliana, sono per l'appunto il Verga e il Capuana. Le Maruzze e le 'gna Lole portavano nella loro sintassi dialettale e nelle pieghe dei loro vestiti di baracano una rivoluzione letteraria di tipo decisamente europeo. Non per nulla in questo periodo la Sicilia, culturalmente arretrata, rimase pressoché indifferente alla grandezza nascente di Giovanni Verga, e anzi essa favoriva le mormorazioni e i pettegolezzi su questo giovanissimo scrittore, solo perché si distingueva nelle cronache mondane fin dall'inizio per il suo grande fascino sulle donne. Ma la Giselda Foianesi, la moglie di Mario Rapisardi, era una conquista veramente troppo secondaria ed effimera: dietro Elena rapita, c'era un ratto molto più complesso e significativo: la modernità, per la quale il Verga, innestandosi e contrastando alla letteratura degli ultimi manzoniani, faceva divergere la storia della Sicilia verso una nuova sua alta funzione spirituale e lasciava in disparte il povero Rapisardi.

Il mio maestro Benedetto Croce, nella sua *Storia del Regno di Napoli*, aveva sentenziato, contraddicendo al suo più stretto e profondo storicismo, il quale deve spiegare e giustificare sempre il passato e non polemizzare con esso, che i Vespri Siciliani erano stati una pazzia degli isolani, e sia pure una pazzia generosa, perché con quella insurrezione essi distaccavano l'isola dal reame di Napoli, e la condannavano per tanti secoli ad una più stretta e più chiusa esperienza municipale. Ma Dante aveva intuito più profondamente la tragica necessità di quella insurrezione, se *mala signoria, che sempre accora li popoli soggetti, mosso avea Palermo a gridar: mora, mora!* Il Croce, per la sua robusta fede di conservatore, e per il suo sacro rispetto della tradizione storica, non amava né i ribellismi né le rivoluzioni, che pure, se ci sono, hanno la loro ragione di essere.

Ma le vie del Signore sono sempre infinite, e questa mia Sicilia, messa a maggese per quattro o cinque secoli, doveva al momento dell'unificazione nazionale esplodere in una rigogliosa letteratura, la quale non poteva essere una germinazione improvvisa ed estemporanea. Una letteratura nuova non è mai un miracolo improvviso; la Storia non ammette i miracoli, perché essa semplicemente raccoglie il retaggio e ratifica la vittoria delle sue forze compresse e sotterranee, le quali riescono all'aria, nuove, e a nuovo fecondate.

Qui sta tutta l'importanza dell'opera di Luigi Capuana, compagno di officina, come l'abbiamo chiamato, del più grande maestro Verga, quel Capuana che doveva essere censurato un po' aspramente per essersi idealmente unito a Corrado Ricci e Olindo Guerrini, che nel 1882 avevano stampato il *Giobbe*, opera apocrifia di Mario Balossardi, satira dei miti e della maniera del solitario vate catanese. Ma in quest'opera satirica contro il rapisardismo, e non tanto contro il Rapisardi, il Capuana proseguiva consapevolmente con critica riflessa, nelle sue parodie pubblicate nel 1884 del *Lucifero* e del *Giobbe*, l'avversione a quel gusto angustamente municipale, ingegnosamente imitatorio del secondo Settecento e del primo Ottocento isolano. Al Capuana bisogna rendere giustizia, non già indugiandosi a far valere l'eccellenza della sue arte e della sua pretesa gemellarità con la grandezza e con la poesia di Giovanni Verga, ma mettendo in luce l'opera sua di critico e di oratore, oratore in senso crociano, per un nuovo gusto italiano ed europeo; e a questo apostolato del Capuana lo stesso Verga riconobbe lungo ed affettuoso debito di riconoscenza. Bisognerebbe considerare i racconti e i romanzi del Capuana, versatilissimo saggiautore di tutti i vari generi letterari della narrativa, e anche dello stesso teatro, come un'esemplificazione oratoria, apostolica, di questo nuovo ideale di coltura e di arte che si andava diffondendo in Europa.

Al Verga e al Capuana si aggiunge negli anni l'opera di Federico De Roberto; ma già col De Roberto respiriamo in una nuova atmosfera. I suoi due maestri avevano immesso nell'esangue letteratura narrativa del Carcano e del Cantù e degli ultimi spediti manzoniani un nuovo flutto di vita: il sangue giovane delle contadine della piana di Catania e di Vizzini, e dei pesca-

tori del mare di Acitrezza. Cioè, i due scrittori anziani avevano dato vita artistica e letteraria all'etica vigorosa dei primitivi della provincia ancora non corrotta e guasta dalla civiltà. Se il De Roberto avesse insistito su questi motivi, egli sarebbe stato un pallido ripetitore: mentre invece egli educò nelle sue carte un gusto direi più storico della sua Sicilia, e molto meno passionale. Se non si fosse fraintesi, si direbbe, che egli fu uno scrittore di romanzi storici, e non più di bozzetti e novelle rusticane, scrittore di *mémoires* di tutta una provincia, ché i suoi *Viceré* sono il romanzo storico della Sicilia nel momento del suo trapasso politico e sociale nella vita nazionale. Il principino Consalvo discendente dalla famiglia degli Uzeda, in cui notoriamente era raffigurato un celebre uomo politico, il marchese di S. Giuliano, convertendosi alle nuove dottrine liberali e parlamentari realizzava quell'unità e quella fusione più immediata della Sicilia a tutto il resto dell'Italia.

Dopo l'esempio dei tre, io dovrei parlarvi di Pirandello, di Giuseppe Antonio Borgese, di Pier Maria Rosso di San Secondo, e soprattutto del catanese Vitaliano Brancati, caro a tutti nella nostra dolente memoria e nel nostro affetto; ma io non posso ritrar di tutti appieno, per il breve tempo concessomi. Mentre mi incombe l'obbligo di ricordarvi il principe Giuseppe Tomasi di Lampedusa, che si è levato improvviso, come il Cavalcante Cavalcanti nel canto di Farinata, per eclissarsi subito dopo, a soli 61 anni, dopo aver consegnato un nuovo monumento alla nostra storia letteraria col suo affascinante *Gattopardo*.

Il Pirandello fin dai primi romanzi, *l'Esclusa* e *Il turno*, e poi per molte delle sue *Novelle per un anno*, aveva travalicato decisamente i termini spirituali dell'isola; molti suoi personaggi sono iscritti non all'anagrafe di Palermo o di Girgenti, ma a quell'altra trascendentale e più tragica anagrafe dei manicomi e dei cimiteri del mondo, o meglio, per allontanare immagini funeste o macabre, all'anagrafe di quel solitario cranio dell'Individuo, dove si dibattono eterne e dolorose discussioni dialettiche, e gli insolubili problemi dell'Io, nessuno e centomila. Con Vitaliano Brancati noi ci troviamo a sorridere con lui specialmente nel *Vecchio con gli stivali* nel *Don Giovanni in Sicilia* e nel *Bell'Antonio*, per l'elegante e ammiccante epigrammaticità, con cui lo scrittore, emigrato in altre parti d'Italia (ma emigrato idealmente, perché pur restando in provincia, si può vivere nell'Europa e nel mondo tutto), ha messo a confronto l'etica sua smalzata di uomo moderno, in contrasto con quella etica piccolo borghese che egli aveva maturato e caldeggiato nell'adolescenza e nella prima giovinezza, passeggiando e motteggiando nel giardino Bellini e frequentando la Birreria Svizzera di Catania.

Mi sia lecito osservare ancora che il Lampedusa, col suo *Gattopardo* non ripete *I Viceré* del De Roberto e non si allinea al romanzo piccolo borghese di Vitaliano Brancati, poiché egli volge la sua memoria gelosa e scontrosa e ironica alle antiche origini borboniche dei suoi avi, e non la porta nemmeno a confronto degli umori della nuova Italia piemontesizzata, ma addirittura

nel cielo dell'esperienza della letteratura europea, dittatore letterario il francese Stendhal. Il municipalismo del Brancati si dissolve nel sorriso argutissimo con cui egli traccia la storia delle sue esperienze continentali, sempre in un mondo piccolo borghese, mentre la severa ritrosia del Tomasi di Lampedusa, europeo per nascita e siciliano per condizioni araldiche, si arricchisce non direi del *pathos* dei propri aristocratici natali, ch   l'autore anzi   un amaro rievocatore di certi privilegi feudali e di certa albagia della sua classe, ma della stessa solitudine politica e letteraria in cui egli volle macersi con estrema raffinatezza: le pagine su Donnafugata restano nella letteratura italiana, insieme all'argutissimo colloquio di quell'antenato dell'autore, Fabrizio Corbera principe di Salina, con Ferdinando II, e in quegli accenni a Francesco II, definito «un seminarista vestito da generale»; e restano ancora le pagine su quel ballo falsamente aristocratico che si d  in un palazzo gentilizio di Palermo, dove la nuova borghesia denarosa si mescola ai principi e ai baroni che si vorrebbero spodestare, e infine per quella morte del principe non in un palazzo gentilizio ma soltanto in un h tel di fortuna e infine ancora per la scomparsa dell'ultima rappresentante solitaria della dinastia.¹

Ma mi dice uno sperduto, quel solitario e ruminante ascoltatore di questa mia forse troppo audace diceria: «E dove voi collocate Mario Rapisardi?». Or bene dir  che il Rapisardi   molto vicino al suo antagonista Giosu  Carducci, pi  di quello che comunemente non si pensa; due uomini, due temperamenti, che si urtarono in una polemica perch  erano in un certo senso idealmente vicini. Noi polemizziamo sempre con i nostri vicini, perch  nella loro fisionomia vediamo un poco noi stessi e perch  nella sommersione e sconfitta del loro mondo noi tentiamo di attuare la sommersione e sconfitta di quello che c'  di deteriore in noi stessi. Il versiliese per la sua ricca erudizione di attento filologo della letteratura greca e latina e italiana e per essere vissuto in ambienti di coltura pi  spregiudicati e pi  affinati riusciva a rinnegare le tradizioni della sua Toscana leopoldina, e trasferendosi a Bologna si investiva con ardore alle dottrine giacobine che venivano dalla Francia e delle dottrine mazziniane. Mentre il Rapisardi, giacobino anche lui ma forse troppo legato d'amore alla sua terra natale (ci  che giustifica la devozione illimitata che i suoi concittadini ebbero per lui) si lasciava un po' troppo opprimere dal fardello di tutta la pessima letteratura del passato, che era un po' come il patrimonio di famiglia della nostra Sicilia, e specialmente dal gusto dei poemi, che gi  avevano fatto dubbie prove nelle cosmogonie e nelle bellezze dell'universo di Vincenzo Monti e si richiamavano a una poetica di carattere tomistico. Ma, a parte questa passivit  di carattere isolano, che pesa sull'opera del Rapisardi, bisogna riconoscere in lui il poeta

¹   merito del Bassani di aver messo le mani su questo libro molto importante. Resta aperto perch  il problema filologico vorrei dire, del capitolo sulla visita di padre Pirrone al paese natale, ch  la vedova, la quale   una valente cultrice di studi psichiatrici, asserisce trattarsi di un capitolo extravagante, che dovrebbe essere espunto dal romanzo.

felice delle poesie religiose e di alcuni squarci del *Giobbe*, in cui per il senso cosmico e vorrei dire lucreziano della natura e del mistero universale, egli si apparenta, sia pure alla lontana, a Giovanni Pascoli, il grande poeta del *Bolide*, di *Alèxandros*, del *Ciocco*; mentre il suo antagonista Carducci non regge su questo motivo al confronto per il suo scarsissimo senso metafisico del mistero, da lui celebrato in un verso assai brutto, « quest'enorme mister dell'universo », dove l'aggettivo *enorme* indica la nessuna trepidazione del poeta versiliese davanti al mistero del mondo. Né il Leopardi né il Pascoli avrebbero mai adoperato un tale teutonico o professorale o giornalistico aggettivo.

Ma qualunque sia la conclusione di questo nostro purtroppo rapido discorso, noi vogliamo ricordare che nella polemica tra Carducci e Rapisardi, per buona fortuna della civiltà nazionale si è venuto esaurendo quel mito del « vate » nazionale, che c'era stato tramandato dalla filosofia di Giambattista Vico e dall'esempio di Vittorio Alfieri. Anche il Carducci, dove si presentò vate dell'avvenire contro il papa « pontefice fosco del mistero » decadde rapidamente in questo suo equivoco mestiere di vate; ma non ne decadde il gusto nel popolo italiano, sicché è stato possibile l'anacronistico abbaglio di D'Annunzio e di Pascoli, che, alla morte del Carducci, continuarono a giocare sulla piazzetta del villaggio per contendersi l'inane decoro di cotesta cattedra di poeta-vate: che in ogni modo fu, per dir così, usurpata e vinta dal più prepotente D'Annunzio, il quale esteticamente fanatico di questo suo nuovo mito non esitò a precipitare, come Curzio di romana memoria, in una voragine la sua stessa poesia e la vita politica e morale della sua nazione.

Ma per tornare all'amicizia tra Capuana e Giovanni Verga, io devo ricordare che dell'amicizia tra questi due scrittori restano molti significativi documenti nelle lettere di entrambi, e in molte pagine del critico Capuana, in cui egli veniva commentando, fratello maggiore o minore, l'opera del suo grande compagno d'arte, e con un disinteresse generoso che fa onore allo scrittore di Mineo.

Alcuni vogliono far risalire la nascita di questa amicizia al periodo universitario; altri all'incontro di Capuana e di Verga a Firenze nel 1865. Ma l'incontro temporale ha un carattere secondario; quello che conta è l'incontro ideale che giaceva nel profondo dello spirito di entrambi gli scrittori. E qui io cedo le armi agli eruditi locali, e ringrazio pubblicamente il vostro Antonino Gandolfo, che mi ha scritto due lettere, dopo alcune ricerche fatte fra le carte del Verga per concessione del nipote Giovannino Verga, e rivolgo un saluto a Corrado De Blasi, che è il solerte Presidente del Museo Luigi Capuana di Mineo. Vedo poi proprio di questi giorni il libro di un altro giovane catanese, Carmelo Musumarra, *Vigilia della narrativa verghiana*.

Ma qui io devo dire quello che mi aspetto dagli studiosi indigeni della mia Sicilia: non basta che io dica che essa è la terra promessa dell'ultima letteratura narrativa di un secolo dal 1860 al 1960, ma debbo anche auspi-

care che essa debba essere dissodata nella sua lontana storia insulare. Ho detto che non avvengono miracoli nella storia, e però noi dobbiamo spiegare geneticamente la nascita dei *Malavoglia*, dei *Viceré*, del *Marchese di Rocca-verdina*, del *Gattopardo*. Quei maestri che, giovani, hanno la fortuna di insegnare dalle cattedre di letteratura italiana delle varie università della Sicilia e del nostro Mezzogiorno, dovrebbero avviare indagini particolari sulla letteratura dell'isola dal Trecento all'Ottocento, in questo seguendo l'esempio di un grande maestro, testé ricordato, Benedetto Croce, che accompagnò la sua *Storia di Napoli* con particolari studi su scrittori di secondaria importanza del Reame di Napoli. Salvatore Di Giacomo è l'ultimo grande poeta, scrivevo in un mio saggio giovanile del 1921, della letteratura napoletana, e il Verga è il primo grande della letteratura nuova in Sicilia: Bellini nella musica, e Verga nella letteratura narrativa non sono apparizioni estemporanee. Essi sono preceduti da una sotterranea tradizione che è durata dal '3 al '700. Ai giovani maestri e ai giovani studiosi è commesso questo ufficio esplorativo di una tradizione musicale e d'una letteratura artistica malnota, che è fiorita nel nostro Mezzogiorno e che ha avuto come centro d'ispirazione particolarmente la Sicilia; solo allora potrà essere convalidata la tesi della nascita della nuova letteratura da questo estremo lembo del nostro paese.

Se Vittorio Alfieri nel Settecento iniziò la nuova letteratura, per cui si può dire che il Piemonte ha conquistato prima poeticamente e poi ha assorbito politicamente tutto il resto d'Italia; Giovanni Verga con Vincenzo Bellini devono avere i loro lontani antenati. Non si diventa progenitori senza una tradizione. Una volta il Piemonte del fiero Allobrogo, un'altra volta la Sicilia di mastro Don Gesualdo devono dimostrare a chiare note la complessità delle origini e lo sviluppo storico della nostra letteratura.

LUIGI RUSSO

L'ITALIA IN AFRICA DA ASSAB AD ADUA

I metodi d'indagine e d'interpretazione, molteplici per qualsiasi tipo di storia, appaiono forse più numerosi, e ciascuno con una propria singolare forza suggestiva, nel campo della storia coloniale. La vastità stessa della materia, e quella dei suoi particolari elementi, consentono e talora eccitano prospettive diverse, spesso interferenti tra di loro, ma non di rado indipendenti, e quasi contraddittorie. Avremo così in primo luogo l'impostazione geografico-commerciale, che si pone alla ricerca delle vie di traffico e di comunicazione per illustrarne l'importanza ai fini economici, la prosperità e la decadenza, ed i motivi di questa parabola, e le possibilità future. Una storia utilitaria e scientifica al tempo stesso, che vale da introduzione al secondo, e più complesso momento, quello che potremmo chiamare politico-diplomatico: l'inserimento cioè della specifica vicenda coloniale, con gli interessi che l'hanno determinata, in un gioco più ampio di spinte e di resistenze internazionali, con una funzione strumentale di soluzione o espediente o diversivo rispetto a problemi più decisivi nei quali il paese si trova integralmente impegnato. Vi è poi un terzo tipo di storia, quella avventuroso-psicologica, nella quale il fattore umano, individuale, balza in primissimo piano, sia nel modo di porsi, di atteggiarsi, dinanzi alla questione coloniale nel suo insieme e nelle sue particolarità contingenti, sia specialmente nelle reazioni al cospetto dell'ignoto che gradatamente si disvela, e nelle valutazioni che di esso si offrono. Concorrono infine altri aspetti, dal militare al religioso, a costituire una tela variatissima, un prisma estremamente sfaccettato, nel quale assai disagevole è il discernere la ventata sentimentale dall'osservazione critica e solo raramente si riesce, con compiuto colpo d'occhio, a dominare nella sua unità quest'orizzonte mosso e sfuggente.

Roberto Battaglia¹ ha avuto la nobile ambizione di sollevarsi a quest'altezza panoramica, che presuppone letture imponenti, sguardo sicuro e penetrante, e soprattutto giudizio criticamente scaltrito e spregiudicato nel saper sceverare il sodo dal fittizio, il persistente dal passeggero. Perciò la sua opera

¹ *La prima guerra d'Africa*, Einaudi, 1958, pp. 819. Chi scrive fa presente come il seguente studio voglia costituire, oltre che una discussione del libro del B., anche un arricchimento documentario dell'opera di lui, onde approfondire o lumeggiare meglio persone ed episodi. Di conseguenza egli si richiama fin d'ora al suo studio *Correnti anticolonialiste nel primo triennio crispino (1887-1890)*. *L'atteggiamento di Giovanni Bovio*, « Belfagor », 1954, V, scusandosi col lettore per alcune eventuali ripetizioni, dovute alla stretta affinità degli argomenti.

si apre con la prosa quasi catechistica di un immaginario dialogo di gusto settecentesco, e si chiude col crepitare della moschetteria di Adua, in un vorticoso intrecciarsi di manovre ardite o cervelotiche nei cui paradossi affonda sanguinosamente il patriottismo imperialistico del Crispi e con esso ² la spavalda gloria militare del risorgimento garibaldino e borghese. In mezzo a questi avvenimenti, diluiti più o meno corposamente lungo alcuni decenni, c'è l'Italia, con le sue leggende e le sue miserie, tutta l'Italia, negli scandali come negli eroismi, con i suoi banchieri ed i suoi contadini, i generali, ed i filantropi, e la Corona, e il Parlamento. Non c'è l'Europa. Qualche nota diplomatica inglese, qualche avventuriero russo, qualche commerciante francese, non bastano a dare il senso dello sfondo continentale, del discordante concerto di cui l'Italia fa parte, e sia pure ultima, e col quale deve fare i conti. Giacché, se la storia coloniale è così doviziosa e cangiante nell'offrirsi ai più diversi punti di vista, allorché essa si concretizza nelle forme di una determinata politica coloniale, quest'ultima entra a far parte inscindibile di tutta intera la politica estera del paese in esame. Vediamo viceversa qui come l'affare di Tunisi e la Triplice entrino poco meno che di sbieco nelle pagine dedicate dal Nostro alla manciniana aurora della nostra espansione africana; come la funzione esercitata dalla Francia, dai suoi religiosi e dai suoi mercanti d'armi, alla corte di Menelik, sia nettamente sottovalutata e quasi passata sotto silenzio; ³ come il massimo specialista coloniale della Consulta, il generale Dal Verme, abbia un posto assolutamente trascurabile nell'economia generale del lavoro; ⁴ come non si faccia parola dell'importanza dell'intervento

² Il fondo garibaldino, e perciò patriottico e democratico, e quindi fondamentalmente sentimentale, dell'imperialismo del Crispi, è visto assai bene, e ribadito più volte dall'A. Vi si accenna nel testo.

³ La famosa faccenda dei lazzaristi francesi e dei cappuccini italiani in Eritrea, sulla quale il Crispi versò e fece versare fiumi d'inchiostro, non è da prendersi sotto gamba, né l'istituzione di una prefettura apostolica può venir considerata soltanto come un sintomo del ravvicinamento tra Vaticano e Quirinale in funzione di resistenza conservatrice (anche se quest'aspetto fu quello prevalentemente sottolineato dai contemporanei, anche di parte ministeriale). Si trattò in realtà di un rilevante successo diplomatico italiano, tanto più notevole in quanto ottenuto nel pieno del *ralliement* di Leone XIII alla repubblica. Né il superiore dei lazzaristi, padre J. B. Coulbeaux, era certamente solo un pio ministro del Signore. La strettissima interferenza tra penetrazione religiosa e politica è d'altronde un dato costante della diplomazia francese, laica o confessionale che ne sia l'ispirazione. Basti pensare all'esempio vistoso della Siria.

⁴ Luchino Dal Verme, le cui carte solo parzialmente sono state pubblicate dal Truffi, e che rifiutò il governatorato generale dell'Eritrea dopo Gandolfi ed il portafoglio degli Esteri offertogli da Zanardelli prima della sconsiderata proposta a Baratieri, era l'esponente più autorevole della cosiddetta « politica tigrina », una politica non di prudente e mediocre raccoglimento, come in genere la si presenta (in parte anche dall'A.) bensì ricca d'iniziativa abbastanza bellicosa e turbolenta alla luce del *divide et impera*. Il suo eroe era il giovanissimo figlio del *negus* Giovanni, il riottoso ed altero Mangascià, che si supponeva di poter adescare ed aizzare contro l'usurpatore Menelik. Viceversa, la politica « scioana » dell'Antonelli e dei Pisani Dossi (un altro personaggio troppo trascurato dall'A.) si fondava sull'attendismo, sull'estenuante mercanteggiamento e sulle forniture d'armi presentate con discrezione a Menelik in cambio di una sua più o meno rassegnata compiacenza ad un nostro vago, quanto pericoloso, dominio eminente. Qui l'Antonelli si sbagliava, e se ne videro le conseguenze (vedi il testo). Ma la politica tigrina, condivisa un po' da tutti i generali, e soprattutto dall'Orero, aveva anch'essa i suoi rischi avventurosi, che non vanno dimenticati, e che concernevano specialmente le nostre relazioni con

inglese per la denuncia del trattato d'Ucciali; ⁵ come non si sottolinei l'esigenza del riavvicinamento alla Francia che condizionò e quasi paralizzò tutta l'impostazione politica dei radicali all'indomani della prima caduta di Crispi; ⁶ come infine tutte le illusioni, le reticenze, i sondaggi, i colloqui, che costituiscono l'inevitabile sottofondo diplomatico europeo di ogni azione coloniale, siano qui dati per scontati, o volutamente negletti, e comunque di massima taciuti. Il discorso qui si farebbe grosso e ci condurrebbe molto lontano, nel tentativo d'indagare le ragioni, a prima vista incomprensibili, della persistente riluttanza dei nostri storici marxisti a scendere sui terreni classici della storiografia tradizionale, come appunto quello diplomatico, per farne scaturire nuovi risultati connessi con le singole situazioni interne dei diversi paesi e con l'insieme della congiuntura internazionale. I canoni d'interpretazione marxista, ormai mutuati in tanti campi anche da avversari politici ed ideologici (salvo l'uso che ne fanno!), possono dare risultati fruttuosi ed illuminanti anche su quelli che sono apparsi finora gli oggetti inviolati dell'analisi storica più formalista, precisamente in grazia della aderenza di questi canoni a condizioni obiettive di vita, di società, di cultura, senza le quali quei risultati sarebbero stati diversi e le sorti del mondo si sarebbero indirizzate a tutt'altro obiettivo.⁷ Ma, per far ciò, è indispensabile non persistere a valutare il negoziato diplomatico o la relazione dell'ambasciatore come un di più, come un ornamento floreale o una sovrastruttura puramente marginale: bensì affrontare e stringere l'argomento nel suo proprio e naturale terreno delle cancellerie e delle legazioni, imparando a leggere tra le righe non solo

l'Inghilterra in vista di una possibile espansione verso il Sudan. Si ricordi il detto corrente negli ambienti militari, ed efficacissimo, che paragonava i « tigrini » ai piemontesi e gli « scioani » ai napoletani.

⁵ Come si sa, fu la lettera 20 febbraio 1890 della regina Vittoria a Menelik quella che rivelò a quest'ultimo, con malizia abbastanza scoperta, la pretesa italiana ad un « obbligo » abissino a delegare la propria rappresentanza internazionale al governo di Roma. La suscettibilità del *negus* a questo riguardo — a prescindere dall'effettiva disparità dei due testi del trattato — si comprende bene quando si rifletta alla sua preoccupazione di dover apparire sul trono di Etiopia (non pervenutogli legittimamente) anche più saldo di quanto fosse in realtà, e quindi tutt'altro che costretto a qualsiasi forma di protezione.

⁶ L'estrema sinistra, anche in virtù delle avventate promesse di Nicotera e Luzzatti (si veda in proposito il Diario Farini, una fonte stranamente del tutto negletta dall'A.) aveva sperato di poter addirittura impedire il rinnovo della Triplice. Delusa in questa sua aspettativa, aveva dato opera di protagonista, grazie al discorso di Cavallotti a Nizza, alla ripresa di rapporti cordiali con la Francia patrocinata specialmente dal conte Antonio d'Arco, sottosegretario agli Esteri. Di conseguenza, l'opposizione radicale al Di Rudini si teneva su una linea estremamente circospetta e riservata, aliena dall'abbandonarsi ai generosi impulsi di Imbriani per il quale, rinnovato il trattato, ogni tregua doveva considerarsi rotta.

⁷ Si vedano le eccellenti, anzi preminenti qualità di ricostruttore di eventi diplomatici nel principe degli storici sovietici, Eugenio Tarle. E, per restare in Italia, nel suo volume su *Russia e Stati italiani nel Risorgimento*, Giuseppe Berti ha delineato un magistrale quadro ideologico e culturale dell'Europa all'epoca del congresso di Vienna. Ma forse l'egregio storico comunista si è fatto fin troppo signoreggiare dall'*animus* polemico contro certe deformazioni misticheggianti di quel complesso momento storico, e così le aderenze con le condizioni obiettive dei popoli soggetti sono andate del tutto perdute. Una felice ed efficace mediazione, ad illuminare la medesima epoca, è viceversa conseguita nel secondo volume della *Storia dell'Italia moderna* (Feltrinelli) di Giorgio Candeloro.

secondo le norme della convenienza diplomatica ma specialmente con l'occhio volto alla situazione sociale, economica e politica di cui quella nota, quel rapporto, sono l'espressione, ed espressione soltanto apparentemente fredda ed impersonale.⁸

Chiuderemo l'appassionante parentesi in modo che può sembrare paradossale, confessando cioè che queste considerazioni che siamo andati svolgendo erano assolutamente estranee ai propositi dell'A., ed alle sue intenzioni. Non solo egli non ha voluto porre in primo piano quello sfondo internazionale che a noi è sembrato viceversa inscindibile da una ricostruzione di politica coloniale, ma ha altresì cercato⁹ di appiattire e respingere indietro quanto più possibile la stessa atmosfera interna del paese, le sue repulsioni ed i suoi slanci verso l'impresa d'Africa, per far venire in pienissima, quasi esclusiva luce, il problema che era veramente alla radice dei suoi interessi ed originalmente prevalente su tutti gli altri: quello dell'incontro, che è poi quasi sempre uno scontro, spesso cruento, tra due mondi, il bianco ed il nero, tra due mentalità che avevano vissuto per millenni in contatto territoriale solo in parte interrotto dall'Islam, ma in reciproca assoluta ignoranza, finché, in pochi decenni, un autentico cataclisma espansionistico aveva sommerso il misterioso continente nero, spazzandovi le vestigia dell'antica vita tribale ed importandovi il concitato dinamismo di speculazione affaristica del moderno imperialismo europeo.¹⁰ Fortissimo incentivo a questa intelligente e sensibile esigenza dell'A. è dato senza dubbio dal fatto che, fra tutti i territori africani, l'Etiopia è il solo che abbia dato vita ad una propria ben articolata società, impregnata di germi religiosi e di strutture feudali plurisecolari, ricca di un vigoroso senso dello Stato, attaccata alla terra non per mero istinto di so-

⁸ Il problema, ripeto, è grave, né pretendo di averlo se non fortuitamente, ma con sincera preoccupazione, accennato. Di grandissima utilità agli scopi qui tratteggiati sarebbe stato uno studio iniziato (ma ora, a quanto pare, interrotto) da Paolo Alatri sul congresso di Versailles appunto come soluzione diplomatica di un'eccezionale crisi mondiale. Auguriamoci che l'illustre amico possa tornare sull'argomento e con lui quanti, come soprattutto Giampiero Carocci, godono nel difficile campo delle ricerche diplomatiche di una speciale competenza.

⁹ Diciamo « cercato » in quanto per qualsiasi studioso non prigioniero di ceppi formalistici tradizionali — e tanto più per uno studioso marxista — l'atmosfera interna del paese, la sua situazione economica e sociale, la sua opinione pubblica, rivestono una tale determinante importanza da balzare inevitabilmente in primo piano non appena l'occhio venga distolto dalle note diplomatiche o dai dibattiti parlamentari per ricercare nel paese i presupposti o le risonanze di simili avvenimenti. Ciò è tanto vero, anche per l'A., che egli addirittura indulge ad una particolare trattazione degli scandali della Banca Romana, il che, interessantissimo per le vicende interne italiane, è però una vera e propria digressione nei confronti dell'Africa. In tale ordine di idee, stupisce il fatto che l'A. non abbia ritenuto degno di menzione un episodio altrettanto, e più clamoroso, come la « questione morale », indispensabile per intendere la particolarissima condizione di Crispi, nell'anno 1895, all'interno del gabinetto, e dinanzi alla Corte ed al paese.

¹⁰ Chi obiettasse che un simile interesse conviene più, sotto il profilo ideologico, ad un militante comunista del secolo XX anziché ad uno storiografo del secolo XIX, peccerebbe di semplicismo e di malizia, quantunque, come sempre, in quest'ultima ci sia una punta di verità. In realtà l'A. si fa scrupolo di documentare più che abbondantemente la sensibilità contemporanea a tale problema, anche se questo atteggiamento si delinea più in chiave d'interpretazione individuale, utilitaristica o letteraria, che come precisa valutazione di forze e ideali in contrasto.

pravvivenza ma per radicato costume d'insediamento e di coltivazione, orgogliosa d'una propria letteratura ieratica e sacerdotale, della propria lingua, della propria fede difesa col sangue d'innunerevoli vittime. Una società, insomma, per la quale, come già proclamava alla Camera italiana, nel giugno 1887, Ferdinando Martini, può azzardarsi la pericolosa definizione di vera e propria civiltà.¹¹ L'A., in verità, dà per scontata quest'acquisizione critica e, sulla base di essa, procede ad una serie di osservazioni acute e pertinenti, nelle quali ottimamente si dispiega la sua finezza culturale e soprattutto il calore fervido di un suo appassionato, concreto umanitarismo. Ciò che egli scrive sulla spontanea fratellanza, nel lavoro e nel dolore, che s'istituiva quasi istintivamente tra indigeni e soldati italiani, mentre gli ufficiali rimanevano scettici e lontani;¹² sul fiero sentimento d'indipendenza mai compiutamente inteso dai negozianti italiani nel *negus* e nei suoi luogotenenti; sull'avveduto paternalismo rurale e riformatore di Menelik; così agevolmente compenetrato nei bisogni del suo popolo;¹³ sul carattere quasi sacrale, e quindi spontanea-

¹¹ Collegandomi alla nota precedente, ed accennando appena di volo una questione tra le più complesse del mondo contemporaneo, osserverò che male si può qualificare di civiltà una forma di vita e di società secolarmente immobile e del tutto priva non solo di capacità ma anche di iniziativa espansiva. La modifica incessante di se stessa e della realtà circostante è condizione imprescindibile perché una civiltà possa dirsi vitale, il che non si ottiene semplicemente con la ripetizione più o meno formulistica di schemi rituali e letterari (le cui innegabili, almeno stilisticamente, ascendenze bibliche traggono l'A. più di una volta in inganno). Acutamente l'A. osserva che i primi a respingere la pretesa di una superiorità bianca « strutturale » sono proprio quegli indigeni che dai bianchi sono meglio stati educati nelle loro forme politiche e sociali. Ciò dimostra meglio di ogni declamazione accademica la nobiltà della civiltà occidentale, se è vero che da essa può scaturire un vero ideale valido perfino a scaltarne le materiali condizioni di potenza.

¹² Anche qui da un'intuizione esatissima l'A. fa discendere conseguenze troppo nette e sommarie. Egli si guarda, per esempio, dall'analizzare un fenomeno molto interessante (ricordato solo di sfuggita, a proposito di Toselli) come quello della formazione dei quadri militari indigeni, nei quali confluivano parecchie migliaia di unità, tra cui relativamente assai scarse furono le defezioni e le diserzioni. Egualmente non troppo approfondita, nelle sue linee interne di saldatura operante tra i due mondi, è l'analisi del « cantiere in marcia », come l'A. felicemente chiama la spedizione Di S. Marzano. Tutto quello che chiameremmo « ambiente del lavoro », tanto idoneo alla compenetrazione tra dirigenti bianchi e maestranze indigene, è tenuto troppo nell'ombra. E lo stesso dicasi per le grandi opere d'ingegneria, come quelle del Salimbeni nel Goggiam, o la ferrovia di Cheren, onde veniva affermato un nostro prestigio « tecnico » che non va sottovalutato (tanto vero che i concorrenti stranieri, come Alfredo Ilg, non esitarono a competere appunto su questo terreno). Finalmente, per allargare il discorso, non sarebbe stato male che l'A., opportunamente attentissimo a sottolineare gli aspetti affaristici (Rubattino) della vicenda africana al suo sorgere, si fosse soffermato anche in seguito sul torbido mondo di speculazione che si agitava a Massaua e che raccoglieva, accanto alla notevolissima figura di Eteocle Cagnassi, il Tagliabue ed il famoso Mussa el Akkad, per non citare altri. Tutto l'importante ambiente dei mercanti, dei viaggiatori e dei contrabbandieri stranieri (il greco Mussaja) è passato sotto silenzio dall'A.

¹³ Anche qui giova richiamarsi alla nota precedente. Non prestiamo eccessivo credito alle storielle dei malvagi consiglieri, va bene. Ma come possono trascurarsi tanto decisamente (a prescindere da Ilg e Maskov) personaggi così indubbiamente influenti, e sempre in senso ostile all'Italia, come Josef o lo Chefneux? Menelik è, sì, il re contadino, gioviale e popolare, il generoso sangue plebeo che l'A. ci ritrae con simpatia che sfiora l'adorazione; ed è anche un intelligente riformatore. Ma è impossibile farne una cosa di mezzo tra Evandro e Scanderbeg, una sorta di patriarca guerriero, gettando a mare il modernissimo e spregiudicato ambiente affaristico che gli pullulava intorno, non certo a sua insaputa. Menelik è proprio, etiopicamente, il napoletano della *boutade*, nel quale l'affabilità sorniona del tratto ed i larghi atteggiamenti filantropici non deb-

mente impeccabile, della marcia dello sterminato esercito abissino: ¹⁴ tutto ciò va pienamente condiviso, e vale effettivamente ad illuminare di un'umanità nuova e vera una tenebra restata fin qui informe ed ostile nella nostra immaginazione. Si tratta, è bene precisarlo, di spunti e d'intuizioni dovuti alla vigile attenzione critica dell'A. e soprattutto all'appassionato fervore con cui egli si consacra a quest'opera di pioniere e quasi di apostolo, esaltandosi alla nobiltà dei proclami abissini e rincrescendosi quando è costretto ad ammettere (ma sempre di sfuggita) qualche lato men bello di quella mentalità.¹⁵ L'amore, è vero, aguzza l'occhio quasi quanto l'odio. Ma, a differenza dell'odio, che si limita magari ad esagerare, l'amore fa vedere qualche volta anche quello che non c'è. E così accade all'A., proprio nelle linee fondamentali della sua impostazione. È proprio sicuro egli, tanto per dirne una, che all'interno dell'Abissinia esistesse già prima di Adua quella concordia unanime intorno a Menelik, quella piena ed integrale rispondenza fra trono, altare e sudditi che egli non si stanca di sottolineare e lodare? O non si tratta piuttosto di una tregua in vista della lotta *pro aris et focis* all'esito della quale è subordinata la sopravvivenza o meno dell'impero feudale? Non potrebbero essere state le lungaggini di Menelik dovute alla preoccupazione quasi ossessiva di evitare uno scacco, anche lieve, che gli avrebbe potuto causare defezioni clamorose ed imprevedibili (il potentissimo Mangascià si rivoltò lo stesso, malgrado la vittoria, e finì la vita in catene)? Non si dica qui che Manfredi a Benevento e Riccardo III a Bosworth siano ricordi eruditi e letterari. Il sovrano feudale è sempre sospeso, sul campo di battaglia, ad un filo, ad una scaramuccia mal riuscita, ad un panico improvviso. D'altro canto, lo stesso imperatore Giovanni, la cui autorità era ben più indiscussa e dispotica di quella di Menelik, aveva evitato la battaglia campale dinanzi alle nostre fortificazioni, contro il Di S. Marzano, nella primavera 1888. E tutti i nostri scontri, ad eccezione di Adua, si ebbero contro i *ras* o contro gli emiri mussulmani. Che cosa se ne vuole dedurre? Null'altro se non che occorre andar piano ad apprezzare la

bono far dimenticare l'istinto fraudolento e l'intima pavidità del carattere. Antonelli e Salimbeni vollero giocare con Menelik proprio sul piano a lui congeniale della mezza promessa e della riserva mentale: e restarono battuti.

¹⁴ Le osservazioni dell'A. sull'avanzata e la disposizione dell'esercito abissino sono in realtà eccezionalmente perspicue. Il parallelo tra lo schieramento militare e la società che lo esprime potrebbe allargarsi, dai carri falcati persiani ai battaglioni rivoluzionari francesi e sovietici, fino alle formazioni della guerra partigiana.

¹⁵ Un esempio è quello delle innegabili crudeltà abissine sui feriti e sui prigionieri, crudeltà che mal si accordano con quegli appelli alla pace ed alla fratellanza che l'A. mette in luce per un loro spirito evangelico, mentre a me paiono dettati da irritante ipocrisia pretesca. Sintomatico anche il fatto che, a parte lo scandalo Livraghi, non risulti documentata nel libro una particolare efferatezza italiana negli eccidi di rappresaglia o di repressione tanto frequenti presso gli altri colonizzatori: ma l'A. non crede di doversi soffermare su questa relativa mitezza. E così, nelle numerose descrizioni di avvenimenti militari, mai viene sottolineata l'importanza della stragrande superiorità numerica abissina che più volte, e soprattutto ad Adua con l'artiglieria di Albertone, consentì di sommergere resistenze forse altrimenti insuperabili. Poco opportuno, viceversa, è l'indugio su certi svolazzi d'un sentimentalismo lacrimoso che seguirono, è vero, Dogali (lo vedremo nel testo) ma che non valgono a sminuire un episodio militarmente discutibile quanto ricco d'indubbio eroismo.

compattezza statale e politica (si badi, non religiosa: quello era un vincolo effettivamente potentissimo ed incalzante alla xenofobia) di quest'impero la cui struttura gerarchica e sacerdotale, cristallizzata da secoli, non aveva perciò acquisito né robustezza né agilità e riposava su una consuetudine solenne, singolarissima in Africa, ma all'atto pratico piuttosto fragile, ed affidata più che altro alla sorte delle armi. Donde un'altra conseguenza ancora più impegnativa. Questa rispondenza tra Corte e sudditi, questo tono popolare della monarchia, è un elemento costante nella storia etiopica, o è soltanto il portato contingente della crisi della carestia e delle provvidenze di Menelik? In altre parole: il millenario costume di una numerosa Corte errabonda sotto le tende è l'ultimo avanzo dell'antica società pastorale o non è piuttosto, come nel caso analogo di Carlo Magno, il portato di un'esigenza squisitamente militare, e cioè di sorvegliare da presso i più potenti vassalli e far sentire ad essi imminente e visibile la forza dell'autorità imperiale? E, se la spiegazione più plausibile dovesse essere questa,¹⁶ non converrebbe concludere per il sostanziale, effettivo atomismo, non solo economico, di questa come di ogni altra società feudale immobile nei secoli? E fare del *negus* un simbolo sacro, un'incarnazione guerriera, e non quel padre del popolo, augusto e solenne, o massaio e borghese, che ci viene incontro alla buona dalle pagine dell'A.?

Come si vede, il merito dell'A. nello spalancare tutto intero un nuovo campo di prospettive e d'indagini è stato davvero inestimabile e con lui può dirsi iniziata una sorta di rivoluzione copernicana nel punto di vista onde i futuri storici coloniali affronteranno in Italia il loro argomento. Sfortunatamente, nonché iniziarlo, l'A. ha creduto di poter compiere questo spostamento, faticoso, difficile, ricco d'incongruenze spesso contraddittorie, come ogni rivoluzione, tutto da solo e tutto d'un colpo. Sicché, innanzi tutto, noi ci troviamo proiettati dall'altro lato della barricata e ci avvezziamo a considerare gli italiani come invasori, il che non è male, o addirittura come nemici, il che non è altrettanto bene. Il risultato, nell'insieme, è peraltro largamente positivo. La faciloneria nella preparazione e nello svolgimento dell'impresa, gli interessi affaristici e le velleità culturali che vi sono sottintese, la resistenza delle forze democratiche, le ripercussioni nell'economia e nell'opinione pubblica nazionali, sono tutte cose su cui non si insisterà mai abbastanza, per dimensionare il problema nella sua vera natura, nella sua incidenza, nelle sue proporzioni. L'*excursus* che segue è appunto pienamente nell'ordine d'idee dell'A., e mira a suffragare ulteriormente, nel breve spazio consentito, le sue tesi. Tanto meglio, poi, se queste vengono integrate col discreto e sagace contributo delle fonti etiopiche. Ma, oltre questo, direi che, almeno per ora, non

¹⁶ La storica importanza della vittoria di Adua per l'Etiopia sta appunto nel fatto che essa, col trionfo su una grande nazione europea, assodò definitivamente il prestigio *militare* della corona imperiale e consentì così l'insediamento della Corte in una residenza stabile (Addis Abeba) non essendovi più pericolo di croniche rivolte feudali contro l'evidente strapotenza del *negus*.

convenga andare. Ciò che dobbiamo dire, diciamolo per sano patriottismo italiano, per desiderio d'emendare, di correggere noi stessi, anche sulla scorta delle impressioni degli avversari di ieri, che ci offrono oggi quella collaborazione che allora trascurammo. Ma non ci si renda succubi di un altro, e non meno falso e fittizio nazionalismo di oligarchi e di cortigiani! Non ci si limiti ad invertire la luce e le tenebre senza seguire il pulviscolo dell'una ed i barlumi delle altre! Ed auguriamoci soprattutto che non si diano per acquisite e scontate nozioni che, appunto perché nuove, esigono lunga analisi e ponderata valutazione. Il libro del Battaglia è andato un po' oltre col suo indulgere alla requisitoria o alla riabilitazione. Fermiamoci un po' a mezzo della via da lui così brillantemente e caldamente intrapresa, e volgiamoci ancora indietro, all'Italia, a cercare in noi stessi le ragioni del nostro fallimento, ed a persuaderci che esso, nonché inevitabile, è stato giusto.¹⁷

Un principio che va sottolineato con energia per l'inizio della nostra espansione in Africa è quello secondo cui l'Italia impostò la sua azione esclusivamente in funzione del Mediterraneo, allo scopo di raccogliere in una concreta dipendenza politica quella penetrazione che, soprattutto in Egitto e Tunisia, aveva dato frutti così vistosi sotto il profilo economico e commerciale. Gli obiettivi italiani sono perciò nei primi anni concretamente precisati in Tunisi ed Alessandria e si fondano sull'ipotesi di una spontanea evoluzione delle cose più che su quella di un intervento armato. Il 6 marzo 1880 uno dei più colti ed ascoltati scrittori politici italiani, deputato di Pescara, il generale Nicola Marselli, compendia questo punto di vista alla Camera: « Ci vogliono comizi per le esplorazioni anziché comizi per gli irredentisti. L'Africa è la terra a noi vicina verso la quale dobbiamo rivolgere i nostri sguardi per riattivare quegli scambi che formarono tanta parte della nostra grandezza e che sono sorgente di ricchezza per le nazioni divenute grandi ». È evidente che, nella sua replica, il Cairoli, presidente del Consiglio, debba ricondurre sotto il medesimo angolo visuale quel modestissimo punto d'appoggio che si è acquistato nel Mar Rosso: « Non sono possibili i sospetti di mire politiche perché la baia d'Assab non avrà mai un'importanza militare. Assab non avrà mai che una importanza commerciale, e se vuolsi anche scientifica per i nostri viaggiatori ».¹⁸ Minimo rilievo, insomma, poco più che un incidente

¹⁷ Da quanto sono venuto dicendo credo risulti evidente che la mia preoccupazione va ai pericoli di una storia patriottica alla rovescia, che non perché etiopica e « scritta dalla parte degli oppressi » è meno parziale o più attendibile dell'altra, di quella nostra ottocentesca o nazionalistica o, peggio, fascista. Come una critica della nostra tradizione storiografica in merito può essere compiuta solo approfondendo la conoscenza della nostra società dell'epoca, così l'identico lavoro preparatorio va compiuto dalla parte opposta, ad evitare uno sfasamento di piani che svisa tutta la prospettiva. Al contrario, sul problema complessivo dell'incontro individuale tra bianchi e neri delineato nei primi capitoli, che involge rapporti umani diretti, e niente affatto politici, il mio consenso con l'A. è pieno e caloroso.

¹⁸ Sono questi gli anni della « grande spedizione » di Antinori, Chiarini, Cecchi e Bianchi, sulla quale l'A. ha pagine attente, specie intorno alla mentalità modernamente penetrante di Antonio Cecchi.

positivo. E si consideri viceversa il numero 21 giugno 1880 dell'organo del repubblicanesimo più avanzato, la *Lega della Democrazia* di Alberto Mario, là dove si afferma che «l'occupazione francese della Tunisia importerebbe un ineffabile, perché forse irreparabile, disastro nazionale». ¹⁹

Quest'opinione di massima in merito al problema coloniale nel suo insieme non venne alterata, è opportuno notarlo, dalle vicende dell'anno 1881, che videro appunto il verificarsi dell'ipotesi tanto deprecata. Lo svanire del miraggio tunisino, assai importante per le sue ripercussioni interne in merito agli orientamenti internazionali, anche tra i democratici, non ebbe altrettanto influsso sulla valutazione complessiva dell'espansione coloniale. Se, in un dibattito tenutosi il 16 dicembre 1881, il moderato duca Onorato Cae-tani, ministro degli Esteri dopo Adua, poteva accennare ad una generica «missione di civiltà», un deputato dell'estrema, il Canzi, affermava con perentoria precisione: «Noi dobbiamo tener lontana le mille miglia dalle nostre istituzioni qualsiasi politica coloniale territoriale; prima di tutto perché le nostre condizioni non sono tali da permettere una politica di questo genere; e poi perché sono convinto che le condizioni generali, politiche, storiche, dirò così, del mondo, siano di tale natura da sconsigliare a qualunque nazione, nell'attuale periodo, l'entrata in una politica di questo genere» (*sic!*). L'ottimo deputato prendeva un grosso granchio, ma nessuno poteva negare che, per ciò che personalmente lo concerneva, egli avesse dalla sua sia la Camera che l'opinione pubblica.

Lo *choc* dissoltosi quasi prodigiosamente a Tunisi esplose con somma vivacità per Alessandria. All'indomani di un tortuoso dibattito parlamentare sulle ragioni ideali della nostra presenza in Africa, acremente stigmatizzate da Cesare Parenzo, nel pieno della ventata di solidarietà universale ridestata dalla morte di Garibaldi, il bombardamento di Alessandria, nel luglio 1882, aprì gli occhi a molti che fin lì non avevano voluto o saputo vedere nelle pieghe dell'espansione europea e della pretesa disinteressata missione civilizzatrice. Gli squilli guerrieri di certi ambienti, incitanti all'azione, ad una iniziativa qualsiasi, ²⁰ e tanto meglio se concertata con l'Inghilterra, fecero

¹⁹ Si veda anche il massimo organo radicale, il *Secolo* 1° marzo 1881: «L'incivilimento dell'Africa; col mezzo delle colonie europee, e con l'apertura di nuove vie commerciali, sarà la più bella conquista del progresso in questi ultimi anni del nostro secolo». Si veda altresì, in riferimento al testo, la reazione del deputato Medoro Savini, uno dei più fanciulleschi uomini del trasformismo, ma giornalista valente, alla notizia dei Francesi in Tunisia (*Roma* 5 maggio 1881): «Biserta in mano della Francia significa la rinuncia al nostro avvenire marittimo e militare; vuol dire, anche politicamente, la servitù dell'Italia alla Francia». Il 16 ottobre lo stesso scrittore sintomaticamente annotava: «Avremmo voluto l'unione della razza latina per combattere insieme le gloriose battaglie dell'incivilimento».

²⁰ *Riforma* 23 luglio 1882: «Noi pensiamo che non si dovrebbe esitare. Se dobbiamo morire come grande potenza, meglio morire da forti, coll'arma in pugno, che vilmente, senza nemmeno tentar di resistere». L'indistinto attivismo del giornale di Crispi è ancor meglio testimoniato il 28 luglio: «Quel che importa è dar prova di vita». Si ricordi che il 1° ottobre Crispi fu interrotto, mentre parlava in campagna elettorale a Napoli, da Totò Nicosia, congiunto del Bovio, e da altri giovani repubblicani, al grido di «Viva

riflettere per la prima volta sui succubi di quest'espansione, sulle vittime delle cannonate, che si sarebbe andati a civilizzare dopo morti. Se il Consolato Operaio di Milano (22 luglio 1882) si limitava ad invitare, sulla *Legge della Democrazia*, ad un arbitrato che «impedisca l'oppressione dei deboli e risolva le questioni insorte secondo i principî di umanità e di giustizia», assai più aderente alla situazione, e polemico, era il commento di Medoro Savini sul *Roma*, il popolare quotidiano meridionale, espressione di una particolare mentalità garibaldina sopravvissuta al '60 anche nel Mezzogiorno.²¹ «La civiltà ci guadagnerà un tanto — vi si poteva leggere il 14 luglio — e gli africani saranno indubbiamente nostri amici quando sul nostro programma leggeranno che l'Africa dev'essere degli africani». Questa dev'essere la missione dell'Italia, educatrice all'autogoverno, missione confidata al passato di scienziato del ministro Mancini poiché così clamorosamente viene rinnegata dal liberalismo politico del Gladstone. I termini di quest'opera sono positivamente assai nebulosi, è vero, ma quelli negativi, quelli che occorre denunciare e combattere nell'imperialismo europeo vengono individuati, e una volta per sempre, con tutta nettezza: ecco Bovio (lettera aperta del 21 luglio a Natale Vescia) protestare contro «la politica sanguinaria che ruba ai popoli la roba, l'autonomia e la vita»; ecco Savini, il 5 agosto, quando la tragedia è conclusa, aggiungere pateticamente, ma con sincera amarezza di liberale e di europeo: «I popoli si domandano con dolore e vergogna se i bombardatori di Sfax e di Alessandria non siano mille volte più barbari degli arabi che combattono e muoiono per la santa causa della libertà».²²

Gli anni che seguono, tra i più drammatici sotto il profilo interno nella giovane storia dell'Italia unita,²³ non consentono all'opinione pubblica di soffermarsi con attenzione particolare sugli sviluppi concreti e gli aspetti ideologici dell'espansione coloniale europea. Allorché viene avanzata qualche considerazione sull'argomento, essa non supera, da parte democratica, l'am-

Arabi», assunto come simbolo dell'indipendenza africana assai più disinteressatamente del Menelik del '96, che stava solo a significare «abbasso Crispi» (in parte anche per i socialisti).

²¹ Si tenga presente questa sensibilità idealistica ed umanitaria meridionale, poi sommersa dalla retorica grifagna dei de Zerbi e degli Scarfoglio, e resuscitata a Milano, sul *Secolo*, dal pacifismo filantropico di Moneta e dal virtuosismo giornalistico di Romussi, ma senza, forse, quell'originario calore democratico e garibaldino.

²² Qui si dovrebbe inserire (è il richiamo che facevamo prima, ma qui manca lo spazio) l'esame delle famose lettere scambiate tra Cavallotti e Crispi, il 27 settembre ed il 2 ottobre 1882, nelle quali il problema coloniale è inquadrato in quello dell'equilibrio mediterraneo e delle relazioni con l'Inghilterra (la cornice diplomatica!).

²³ L'anno 1884, come ben ricorda l'A., è quello veramente tempestoso e cruciale, con i grandi scioperi agrari del Polesine, con la preoccupante esplosione del movimento emigratorio nel Veneto (dodicimila emigrati in un mese), col colera di Napoli. Sugli aspetti più prettamente politici del momento si veda il testo. Vorrei richiamare l'attenzione su una serie di episodi cronachistici di costume, che ebbero però molta risonanza come indice di una seria crisi morale e psicologica nell'ambiente militare: le stragi numerose (Misdea, Costanzo, Marino, Durione) che soldati squilibrati o esasperati compirono in questi mesi su ufficiali e su loro commilitoni (*Fascio della Democrazia* 15 febbraio 1885). A Napoli si ebbero scritte murali inneggianti al cardinal Sanfelice che aveva inutilmente chiesto al re la grazia per il Misdea.

bito generico e non impegnativo della dichiarazione di principio²⁴ mentre, per quanto concerne i moderati ed i circoli ministeriali, l'accento continua ad esser messo insistentemente sulla necessità di una solida preparazione diplomatica che garantisca l'equilibrio mediterraneo come presupposto indispensabile per ogni eventuale azione ulteriore, e ciò attraverso una stretta ripresa di rapporti con l'Inghilterra, la cui occasione, secondo il monito del Crispi che ora torna di massima attualità, si era lasciata malamente cadere all'epoca di Alessandria.²⁵

Solo col gennaio 1885, come si sa, con l'occupazione militare di Massaua e l'importante dibattito parlamentare ad essa connesso, la politica coloniale italiana uscì dal velleitario e dall'indefinito per accennare, se non chiarezza di obiettivi, almeno concretezza di presupposti. Non si dimentichi che le ripercussioni interne dell'avvenimento furono grandemente attutite dal fatto che esso si svolse nel pieno della campagna per le convenzioni ferroviarie, uno dei più grandi movimenti politici e di opinione pubblica che si siano mai avuti in Italia, ed a cui non mancavano addentellati finanziari, internazionali, e quindi anche sulla politica coloniale. Se quest'ultima tuttavia balzò lo stesso, e prepotentemente, in primissimo piano nel dibattito giornalistico a Camera chiusa (si sottolinei questo particolare, poi sempre ricordato dall'opposizione) ciò si dovette al fatto che la stampa ministeriale assunse un tono inequivocabilmente bellicoso, del tutto sproporzionato alla mediocre entità di una spedizione punitiva per l'eccidio di Gustavo Bianchi, e che lasciava presagire misteriose e pericolose complicazioni, soprattutto antifrancesi. L'A. cita opportunamente dal *Diritto*, l'organo officioso della Consulta. Ma anche fogli indipendenti contribuivano a fomentare uno stato d'animo di rischiosa eccitazione. Il napoletano *Corriere del Mattino* 17 gennaio 1885 prorompeva con enfasi: «Dopo tanti anni d'inazione, nella coscienza della propria forza, l'Italia si ridesta.... accorre sollecita alla punizione degli assassini ed afferma i propri diritti e la propria dignità di na-

²⁴ Si veda il nebuloso punto settimo del «programma della democrazia» concordato il 9 agosto 1883, in replica alla consacrazione parlamentare del trasformismo (maggio) da un congresso tenutosi a Bologna e risoltosi nell'elezione di un triumvirato direttivo Costa, Bovio, Cavallotti: «Riconoscimento delle nazionalità in quanto s'informino alle tradizioni e alle volontà che s'ispirano alla fratellanza dei popoli». Lo stesso giorno, peraltro, il *Fascio della Democrazia*, diretto da Ettore Socci ed Edoardo Pantano, se ne usciva in dichiarazioni a dir poco sconcertanti: «Guerra, guerra! Non per rifarci in un bagno di sangue — bastardo sogno da caserma — ma per ritemperarci in un bagno di moralità, di onesti propositi e di oneste lotte». Con chi si dovesse intraprendere questa guerra non è detto. E ciò è sintomatico per intendere la gravità psicologica di quell'indistinto attivismo diffusosi un po' dovunque all'indomani del trasformismo, e per reazione ad esso.

²⁵ L'A. mette nel dovuto risalto lo scritto di un ex diplomatico sulla «Nuova Antologia» maggio 1884. Nell'insieme, l'esame del punto di vista del Mancini agli inizi della spedizione di Massaua è tra le cose più felici del libro e rivela una sagace attenzione alle direttive diplomatiche (indagate già però dal Giglio e dallo Zaghi). La preminenza delle preoccupazioni mediterranee viene ribadita da Rocco de Zerbi sulla «Nuova Antologia» 15 luglio 1884, dove si mette in luce l'insufficienza dell'amicizia tedesca, valida solo come garanzia difensiva e di pace, a tutelare i nostri specifici interessi nel Mediterraneo, ed il pericolo che si debba assistere ad una definitiva solidarietà fra Londra e Parigi.

zione». Ben più grave, ed autorevole, della prosa dell'organo nicoterino, quella che Attilio Brunialti si sentiva di poter dettare per la moderata «Nuova Antologia» 15 gennaio 1885: «Sappiamo all'uopo, almeno colle genti selvagge, fare uso delle armi.... L'Italia è una grande potenza che, quando è necessario, sa far rispettare i propri interessi, e sa farlo anche se ciò dovesse costare qualche spargimento di sangue, anche se ciò dovesse costare altri e più gravi sacrifici». Queste ultime parole, che indicano come si sia appena agli inizi di un'azione d'imprevedibile portata, sono quelle veramente allarmanti. Nelle reazioni democratiche (*Secolo*, 12 gennaio 1885) questo pericolo dell'ignoto è posto in stretta relazione con l'arbitrarietà del procedimento adottato dal governo, scavalcando la Camera, come una prova che si sia dinanzi ad «un'avventura assai grossa» (si pensava ancora a Tripoli, né il sospetto, come ha dimostrato lo Zaghi, era infondato). Perciò l'opposizione radicale, criticata per la sua riservatezza dagli stessi democratici più avanzati,²⁶ si limita, in conformità di tutta un'impostazione liberale e statutaria, e quindi intimamente conservatrice, a porre l'accento più sulla violazione dei diritti del Parlamento che sulla natura dell'impresa in sé stessa. Indubbia ristrettezza di prospettiva, che va però giustificata nell'ambito dell'intera politica parlamentare della democrazia, volta in primo luogo a combattere i pericoli di quella che poteva apparire involuzione costituzionale, sotto le suggestioni dinastiche e bismarckiane della Triplice. Né questi elementi ebbero modo di precisarsi nel corso dei tre dibattiti parlamentari che ebbero luogo nel semestre intercorrente tra Massaua e la caduta di Mancini, nel giugno 1885.²⁷ Le osservazioni del Baccarini sull'incostituzionalità dell'impresa e sulla fragilità delle previsioni di espansione commerciale, da un lato, ed il persistere della maggioranza, specie de Zerbi, Oliva e Ricotti, sulla vaghissima «importanza» dell'evento e sulla prontezza dell'Italia ad un eventuale conflitto, dall'altro, non fecero che ribadire le rispettive e già note posizioni. La Camera, a differenza dell'opinione pubblica, si guardava, a parte il Bovio, dall'entrare decisamente nel campo dei principî, della missione di civiltà e del diritto di nazionalità, e si limitava a mantenersi su una linea di valutazione dell'opportuno e del conveniente

²⁶ *Fascio della Democrazia* 31 gennaio 1885: «Noi siamo decisamente contrari al progetto delle avventure coloniali, le quali, lungi dal giovare, sono tornate di nocumento tanto politico quanto economico alle nazioni che vi si appigliarono». Più un giudizio di convenienza che di principio, insomma. Quest'ultimo può invece riconoscersi in un documento di una non meglio nota Lega Repubblicana Universale, a cui conferirei peraltro minor rilievo, sul piano concreto, di quanto faccia l'A. Si tratta infatti di echeggiamenti garibaldini (agro romano, colonizzazione interna), provenienti da ambienti a prevalente ispirazione massonica (Castellani, Parboni, Meyer ecc.) la cui funzione era meramente complementare rispetto a quella della vera e propria democrazia radicale e spesso non aliena dal confluire politicamente sul piano della Sinistra storica, specialmente crispina.

²⁷ Convegno con l'A., in dissenso con l'amico Zaghi, nel negare al Mancini un'autentica e circostanziata impostazione coloniale. Quest'ultima prende forma per lui sempre in riferimento ai nostri rapporti con l'Inghilterra (che vanno però tenuti attentamente presenti anche in seguito più di quanto l'A. non faccia).

sotto un angolo visuale esclusivamente interno, dove il problema degli « altri », degli indigeni e delle loro eventuali resistenze, è appena adombrato come divagazione dottrinarica. Agli inizi, come alla conclusione della sua storia, la politica coloniale italiana è una proiezione di quella interna, vive in funzione di essa, come diversivo o come soluzione più o meno abborracciata. Fino a Dogali, perfino il problema di una convivenza con l'Abissinia non si pone non solo per il Mancini, come giustamente osserva l'A., ma un po' per tutta l'opinione pubblica italiana, paga che a Massaua fosse stato piantato « un picchetto per l'avvenire » come diceva de Zerbi (7 maggio 1885) da poter, « quando fosse conveniente », ritirare senza danno e senza vergogna, come ammetteva, il 23 gennaio 1886, lo stesso ministro degli Esteri, De Robilant.²⁸

La grande importanza di Dogali sta appunto nel fatto che con questa battaglia, del tutto inopinata ed imprevedibile,²⁹ ci si dovette rendere drammaticamente conto in Italia dell'esistenza di un altro, e ben preciso e determinato protagonista in Africa, col quale era necessario fare i conti, superando le controversie sulla natura penale o commerciale di Massaua e

²⁸ In replica appunto al ministro degli Esteri, il 25 gennaio 1886, un giovane deputato e giornalista abruzzese, allora della Sinistra crispinia, poi salandrino e filofascista, Vincenzo Riccio, faceva vibrare per la prima volta il tasto tributario, che più tardi s'imporrà con tanta evidenza, ai radicali come a Colombo e a Sonnino: « Io non posso a meno di ripetere che noi spendiamo senza costrutto il danaro dei contribuenti ». L'anno 1886, con le elezioni generali, si presta ad un generale, ma non molto concludente, ripensamento del problema coloniale da parte dell'opposizione. Se Baccarini, parlando alla Spezia, non osa biasimare le colonie, pur negandone l'opportunità (?), Nicotera a Napoli ammicca al governo dissertando di dignità nazionale e di protezione degli esploratori (c'era stato in aprile il massacro della spedizione Porro nell'Harrar). Più sprejudicato è Grimaldi a Catanzaro, allorché ammonisce che « con i selvaggi non s'impone l'onore nazionale » e che simili avventure sono « disastrose », ma ricorda anche lui che « se ce ne andiamo noi, viene un altro » (Grimaldi era alla vigilia di tornare al potere, come ministro dell'Agricoltura). Cairolì a Roma è il più sincero e perspicuo, specie per la finezza psicologica delle sue osservazioni: « Siamo a Massaua per necessità di difesa (?), con tutte le cautele di stato di guerra, non con intenzione ma con attitudine di conquistatori, eccitando, senza volerlo, odii e sospetti per timore d'imminenti invasioni ». Ricordato che Bonghi, dopo l'eccidio Porro, aveva proposto la vendita di Massaua, concluderemo col riepilogo che Fortis presentava alla Camera, il 15 giugno 1886, del punto di vista radicale: « Non combatto la politica coloniale per sé. Deploro però che si vogliano mantenere quei pochi metri di territorio nell'Africa come fa chi ha la coscienza di aver compiuto un cattivo affare, e non sa come disfarsene con reputazione ». Anche Di Rudinì a Siracusa, il 16 maggio, aveva « deplorato » Massaua. Ed il punto terzo del manifesto elettorale democratico, firmato fin dal 19 aprile a Bologna (Antonio Maffi, candidato operaio, era tra i firmatari), conciliando alla meno peggio Crispi e Bovio, suonava così: « Politica coloniale che, indirizzando e tutelando l'emigrazione, armonizzi i progressi pacifici dell'operosità italiana all'estero coi grandi principi della civiltà e con le gloriose tradizioni patrie ». Si veda anche il *Secolo* soprattutto 19 marzo e 15 novembre 1886.

²⁹ A prescindere dalle ben note dichiarazioni di Robilant sui « quattro predoni » e di Ricotti sulla mancanza di una regolare notificazione di guerra, si ricordi l'opinione manifestata da un uomo grave e prudente come Silvio Spaventa: « Ritengo che ras Alula si sia scontrato per caso con i nostri perché il suo intento non è la guerra ma la depredazione » (?). Il 26 gennaio de Zerbi aveva scritto sul *Piccolo* di Napoli: « Se ras Alula vorrà darsi il gusto di fare un esperimento della portata dei nostri cannoni e del valore dei nostri soldati, non sarà certo l'Italia che avrà a pentirsene ».

condizionando viceversa ogni decisione all'atteggiamento da prendere verso questo popolo. In riferimento a ciò per la prima volta il problema africano trascese largamente i recinti parlamentari e venne agitato sulle piazze, come quello il cui interesse non si limitava più a ristretti circoli scientifici o commerciali o militari, ma si allargava a tutta quanta la nazione con l'eventualità di una guerra in piena regola. Incentivo all'imponente campagna di comizi popolari fu il famoso ordine del giorno presentato alla Camera da Andrea Costa, Nicola Badaloni, Ettore Ferrari ed Achille Tedeschi,³⁰ e votato dai soli quattro proponenti dinanzi a 391 voti contrari. Rileggiamo lo storico documento nel quale con rara felicità si riuscì a compendiare un po' tutte le ragioni che militavano non solo contro il proseguimento dell'impresa ma contro le sue origini e la sua stessa ragion d'essere, con una completezza che mai più l'estrema sinistra valse a conseguire.

La Camera, convinta che la politica coloniale del governo, incostituzionale nei suoi primordi [*sic!*] è diventata oggidì disastrosa e per le vite che ha costato e per l'erario [*sic*]; che non si saprebbe concepire per quale ragione si deve perseverare in un'impresa i cui obiettivi sino ad oggi sono ignorati [*sic*] e che non fruttò che danni ed onta; e ciò in momenti che l'Italia ha bisogno di convergere tutte le sue forze al suo sviluppo economico e morale ed al miglioramento delle condizioni delle classi lavoratrici di città e campagne [*sic*]; che il prestigio militare e l'onore della bandiera sono i soliti pretesti con cui tutti i governi cercano di far passare le loro imprese criminose o pazzesche; deplorando i poveri forti figli d'Italia caduti lontano dalle famiglie e dalla patria per una causa che non è la loro, come non è quella della vera civiltà [*sic*]; invita il governo a richiamare dall'Africa nel più breve tempo e nel miglior modo possibile le truppe italiane colà rimaste.

Come si vede, in questo documento che Alessandro Fortis giudicò « pusillanime » e lo stesso deputato operaio Maffi non si sentì di firmare, pur protestando la sua solidarietà (ma votò i crediti militari!), vengono logicamente esposti e connessi tutti i temi basilari dell'anticolonialismo sia politico che, ed è questa la novità, scientifico. L'impresa è deplorata nella sua arbitrarietà, nella sua incidenza fiscale, nella sua oscurità programmatica, nella sua finalità di diversivo, ma soprattutto, direi, nella sua estraneità ai principi autentici della civiltà europea. Questo era veramente il passo avanti sostanziale, quello che involge, con esempio restato pressoché isolato, una visione integrale del mondo africano, e che la maggior parte degli oppositori (ma non Ferdinando Martini,³¹ incline fin dal giugno 1887 a quest'ordine d'idee) sarebbe stata costantemente riluttante a compiere con energia. Ciò

³⁰ A parte il Costa, notissimo, giova ricordare che il Badaloni e il Tedeschi rappresentavano quella provincia di Rovigo tanto afflitta dalle inondazioni del Po, dagli scioperi agrari e dalle condanne dei dimostranti; e che il Ferrari, celebre scultore, intimo di Cavallotti e futuro gran maestro della Massoneria, rappresentava quel collegio di Terni (Foligno) particolarmente evoluto per la massa dei suoi operai e ferrovieri.

³¹ L'A. è benemerito di un'attentissima valutazione del punto di vista del Martini e, più tardi, del Franchetti. Si tratta in realtà dei risultati più sostanziosi conseguiti dal nostro colonialismo « teorico » e forse più fruttuosi anche di quelli degli oppositori, se se ne escludono (e non tutti) i socialisti.

si vide fin da quando, esaurito il dibattito nell'aula, esso si trasferì nei comitati e nelle associazioni, in attesa di dilagare nelle piazze. All'adunanza preparatoria promossa per il 20 febbraio dal Fantuzzi, da Giuseppe Croce e Costantino Lazzari, a nome del Consolato Operaio milanese intervennero il Romussi e il Maffi, per i repubblicani il de Andreis e per la Società Democratica il Cavallotti e il Mussi. I tre deputati presenti (gli ultimi due e il Maffi, a cui poi si unì l'altro rappresentante di Milano, il Marcora) subito declinarono l'invito ad estendere l'agitazione nelle piazze e si limitarono a compilare, sulla base di quella sensibilità costituzionale a cui erano particolarmente attenti, una lettera aperta al presidente della Camera per la pronta riconvocazione della medesima.³² Il resto dell'estrema, viceversa, pur aderendo a questa richiesta preliminare, votò unanime il 29 marzo un invito al paese per « discutere e difendere in popolari comizi i suoi vitali interessi ». E si ebbe così una lunga serie di manifestazioni³³ che fornirono la riprova, se pur ce ne fosse stato bisogno, dell'incertezza e della frammentarietà onde i democratici affrontavano il problema africano, incapaci d'intenderlo nella sua struttura intima, d'incontro e di rapporti fra due mondi, e divagando invece dall'amicizia con la Francia alla conciliazione col Vaticano, il tutto su un vago fondale umanitario e scienziato. Sicché, nel comizio di chiusura del 17 luglio 1887 a Roma, rappresentati 847 sodalizi e 18 giornali, di tutto si parlò eccetto che dell'Africa, riportando quest'ultima al grande problema della Triplice, con le sue implicazioni dinastiche ed economiche, che ora più che mai, con Crispi al potere, angustia i democratici.

Tutto ciò sta a significare che questi ultimi, a causa della loro formazione soprattutto culturale, facevano in effetti non poca difficoltà a trasferire nel cuore dell'Africa quel concetto di nazionalità a cui pur si richiama-
vano e che tanto vivamente li feriva nei nostri rapporti con l'Austria. Sul *Messaggero* 3 luglio 1887, è vero, poteva leggersi un curioso documento dovuto ad Ulisse Barbieri, un rifacimento dell'inno di Garibaldi ad uso abissino, il cui ritornello suonava: « Va fuori dall'Africa, Non siamo predoni, Va fuori dall'Africa, Va fuori o stranier! ». Ma lo stesso ricordo sarcastico dell'infelice definizione di Robilant testimonia che ci troviamo in presenza di un'ingenua *boutade* politica, al più di un vaporoso echeggiamento del sentimentalismo garibaldino, e non di un vero approfondimento della realtà etnica e statale che ci era dinanzi. Ciò che si valuta e si dibatte, non solo da

³² Vedi il documento, tipicamente cavallottiano, sul *Secolo* 27 marzo 1887. Si ponga mente all'accento posto con vigore sugli « episodi tristamente grotteschi » della spedizione, nonché sulla « sciagurata leggerezza ed inescusabile insipienza » che vi avevano presieduto.

³³ Ricordiamo i comizi di Milano del 22 maggio, oratori Lazzari, de Andreis e Gnocchi Viani; di Livorno del 29 maggio, presieduto da Maffi; di Brescia del 5 giugno, il cui presidente, il venerando Gabriele Rosa, protestava soltanto contro i « disordini economici »; di Perugia del 19 giugno, dove si misero in un sol fascio Africa, Triplice e Vaticano (ma questa era la sensibilità contemporanea!); di Napoli del 22 giugno, ac-
cesamente irredentista; di Forlì del 24 luglio.

parte degli esagitati ed incorreggibili imperialisti,³⁴ ma anche, e forse specialmente, dai democratici, è sempre e soltanto la convenienza dell'Italia, i sacrifici che s'impongono, il tornaconto che se ne ricava: il tutto inquadrato in una cornice interna ed internazionale schiettamente europea. Il problema abissino come problema autonomo di politica estera o di società indigena non esiste: è una pedina che, adesso più che mai, con Crispi, adempirà ad una propria funzione complementare di riflesso internazionale.

Posta in chiaro questa premessa, che è indispensabile per intendere i motivi delle oscillazioni e delle incongruenze di tanta parte dell'opinione pubblica italiana sull'intima natura del problema africano,³⁵ chi scrive risparmierebbe al lettore un esame dell'anticolonialismo fino alla prima caduta di Crispi (gennaio 1891) rimandandolo a quanto egli stesso ne ha scritto nell'articolo più sopra citato, e condensando in nota qualche nuova testimonianza e qualche più notevole osservazione che si riscontra nel libro dell'A.³⁶

L'ascesa al potere del Di Rudinì, fortemente, e non simpaticamente, condizionato dal Nicotera (è un rilievo che l'A. trascura di fare, ma ha qualche

³⁴ Rocco de Zerbi, sul *Piccolo*, è sempre all'avanguardia in questa frenesia retorica, che ora comincia ad assumere un colorito teatrale e bellicista schiettamente meridionale. « Ras Alula ha quarantamila uomini? — si chiede egli il 16 febbraio 1887 — Mandiamone ventimila ad affrontarlo: uno contro due sarà soverchiante ». Ed il 22, tornando a Napoli i feriti (episodio che l'A. delinea con delicata commozione) egli prorompe: « Salute, o forti, progenie di Ercole, pronipoti dei Fibi. Salute, o semidei ». Ma il documento più tragicamente ridicolo di questa veramente « sciagurata insipienza » mi sembra quello firmato il 3 novembre 1887 da Cesare Caruso, presidente dell'ordine degli avvocati di Avellino (Bibl. Naz. Napoli Arch. Imbriani XXXIX, I, 17) che così conclude: « Onore a Mancini, che rendeva possibile ai nostri concittadini soldato Antonio di Nardo ed altri di morire (!?) combattendo da eroi nell'Africa lontana, suggellando col loro sangue l'invito propositivo onde l'Italia ritorni regina dei mari e del mondo civile ».

³⁵ Questa premessa vale anche — secondo quanto è già stato osservato all'A. — a delimitare in confini più equi quel « trasferimento del principio di nazionalità al mondo coloniale » su cui effettivamente egli ha corso un po' troppo, sia per quanto concerne la sua personale impostazione (e ne abbiamo parlato) sia per la valutazione degli atteggiamenti democratici in merito.

³⁶ Spulciamo sul *Secolo* qualche documento, in precedenza non esaminato, della posizione radicale. Ecco il 2 febbraio 1888 una lettera di Emilio Laveleye, che conclude proprio con una tipica « trasposizione » interna del problema coloniale: « Abbandonate al più presto quell'inferno di Massaua! È un ingranaggio che può compromettere la vostra sicurezza in Europa. Se volete colonie, popolate e fecondate le terre fertili e deserte della Calabria e della Sicilia ». Qualche accenno agli aspetti della convivenza, del buon vicinato, invece, nel fondo del 2 aprile 1888: « Nelle sabbie infuocate d'Africa.... abbiamo trovato l'afa canicolare, la sete, le febbri e la morte. Quindi bisogna espandersi, ed abbiamo occupato quello che non ci apparteneva, su cui non possiamo vantare diritti.... Si faccia dunque la pace ». Ma, per lo più, l'attenzione dei radicali è concentrata in questi anni — come ben nota l'A. — nell'opposizione a Crispi e nel problema dei rapporti con la Francia, e della salvaguardia della pace e dei diritti del Parlamento. Quanto all'A., segnaleremo almeno l'equa presentazione di Crispi, le originali pagine sul dibattito tecnico militare, quelle (sempre felici in lui) sulla solidarietà « umana » tra indigeni e soldati, il ritratto « inglese » di Baldissera, il parallelo tra Crispi e Johannes (con qualche frangia liricheggiante attorno a quest'ultimo), l'eccellente esame della polemica tra Bertolè Viale ed il suo presidente, del quale si sottolinea finemente il persistente fondo garibaldino; ed ancora, qualche eccessivo impeto moralistico a proposito del trattato di Ucciali, e in genere le considerazioni su Menelik che abbiamo sommariamente riassunto e discusso. Per pignoleria preciseremo che, nell'elezione parziale del 10 agosto 1890, il Barzilai, con 4554 voti, fu sconfitto dai 5404 dell'Antonelli (ci furono grossi episodi di corruzione, e la prima partecipazione elettorale dei repubblicani astensionisti di Felice Albani). Alle successive elezioni generali il risultato s'invertì.

incidenza anche sulla questione africana) venne salutata con fiduciosa aspettazione soprattutto per quanto concerne il problema finanziario. Non si dimentichi che quest'ultimo era stato sotteso a tutta l'atmosfera melodrammatica della seduta delle « sante memorie », che per esso il ministero aveva dovuto rinunciare al poderoso sussidio del Giolitti e sottostare all'opposizione implacabile dei moderati milanesi. Fu perciò sotto il profilo finanziario (un aspetto di politica interna, ancora una volta!) che l'Africa tornò innanzi tutto nei commenti giornalistici successivi al 31 gennaio, come un terreno dove meglio che altrove, meglio che per gli armamenti o per i dazi doganali, alla megalomania del Crispi avrebbe potuto seguire la « politica della lesina » del Colombo e dei suoi colleghi di gabinetto. « L'impresa d'Africa — aveva ammonito la « Nuova Antologia » fin dal capodanno 1891 — sarà tollerata [sic!] dagli italiani, e forse un giorno ancora lontano, ma probabile, sarà anche applaudita, per essere anzitutto un'impresa pacifica e poco dispendiosa. Solleverebbe contro di sé l'opinione in massa se diventasse mai impresa d'ignoti rischi e di grandi dispendi ».³⁷ È insomma la politica del raccoglimento, del piede di casa ad oltranza, dell'evitare ad ogni costo le spese superflue e, nei limiti del possibile, qualsiasi spesa: ³⁸ quella politica che sarà seguita con cordiale convinzione dal Di Rudinì, ma anche con una certa fiacchezza, un certo sterile disorientamento che lo farà non del tutto a torto paragonare dai crispini (*Pungolo* 3 giugno 1891) ad un « cieco dinanzi ai colori, che non sa neppure dove abbia la testa ». A questa politica, naturalmente, lo incalzavano i radicali, particolarmente autorevoli ed aspiranti a tutela sul nuovo ministero, i quali dall'11 febbraio, sul *Secolo*, avevano messo in guardia, per la penna rovente di Gustavo Chiesi, conoscitore egregio delle magagne coloniali, contro lo « stuolo di progettisti, intriganti, sollecitatori, affaristi e spostati » che pullulavano in Eritrea dall'epoca del Baldissera, nell'ambiente torbido di speculazione non discaro a quello spregiudicato generale, e certo non disperso dal governo. Rumoreggiava il prossimo scandalo, quello che fece tanto scalpore da mettere di moda per qualche anno il verbo « livragare », nel senso di eliminare, togliere di mezzo. Eppure il Livraghi non era certo il maggiore colpevole: né, a ben vedere, lo erano neppure, sotto il profilo strettamente militare comunemente accettato e corrente, neppure i generali, che si assunsero infatti fin dall'inizio la responsabilità delle repressioni sommarie (si parlava di ottocento indigeni uccisi, ma era una gonfiatura). In realtà il vero e massimo protagonista dell'« affare » era l'avvocato Cagnassi, e con lui tutto il

³⁷ Si veda ancora sullo stesso tono la stessa rivista 1° aprile 1891. Sempre sulla « Nuova Antologia », poi, Leopoldo Franchetti, il 1° giugno 1891, accennava al « vigore morale ed economico che difficilmente si può calcolare sin da ora » ma che senza dubbio potrà ricavarsi dalle colonie se, all'uso inglese, « sapremo impiantarle e guidarle in senso veramente democratico »: una posizione, è bene ribadirlo, tanto intelligente quanto isolata.

³⁸ *Fanfulla* 2 aprile 1892 in commento all'eccidio del capitano Bettini: « La sola via da seguire è di fare colà il meno possibile, spendendo il meno possibile ». I crispini coniarono perciò il termine spregiativo di « micromania ». Si ricordi l'immagine rudiniana della « sentinella che sta mal volentieri ».

mondo coloniale e romano coinvolto nei traffici, nelle forniture, negli appalti, nelle licenze privilegiate. Lo scandalo non era umanitario ma affaristico, non illuminava le eventuali sofferenze o spoliazioni degli indigeni quanto i danni patiti da qualche speculatore, come Mussa el Akkad, e dai suoi potenti protettori. Ancora una volta, malgrado la scrupolosità formale dell'inchiesta condotta dal futuro guardasigilli senatore Giacomo Armò, si trattò di un gioco affaristico interno da liquidare per vie private. Molti democratici, come Barzilai o Sonzogno o Lodi, non esitavano a prender parte all'ingranaggio delle speculazioni e, una volta partecipi, erano costretti a non forzare troppo la mano. Perciò, malgrado i generosi fulmini di Imbriani contro Baldissera «omicida per mandato», la faccenda finì in una bolla di sapone, fu deviata e distorta in mille guise fino a poterla insabbiare, sicché fin dal luglio 1891 le corrispondenze speciali di Giulio Norsa dall'Eritrea al *Secolo*, pur severissime, potevano limitarsi a concludere «salvando l'anima», rivendicando cioè una scissione di responsabilità da parte della democrazia nei confronti dei misfatti, e sorvolando più o meno moralisticamente sul resto. Non solo. Ma, allorché il 12 marzo 1892, dopo la serie di interpellanze del dicembre ricordate dall'A., nuovamente si parlò alla Camera dei documenti di Massaua, esposti per otto giorni consecutivi in visione ai deputati, ma non pubblicati, Cavallotti poté prendere le parti del governo ed avanzare una giustificazione stupefacente: «Ho veduto che vi sono cose che ogni italiano deve desiderare non abbiano divulgazione». Egli stesso, di lì a pochi mesi, restituito al suo ruolo di oppositore (ed anzi temporaneamente escluso dalla Camera) avrebbe fatto implicitamente ammenda di questo suo sommario principio, in merito agli scandali della Banca Romana e della questione morale. Ma ora, al cospetto del vacillante ministero Di Rudinì, considerazioni parlamentari ed internazionali e specialmente, ripetiamo, un vago sentore di corresponsabilità generiche da parte dei democratici, della «barabberia milanese» di cui parla Domenico Farini, soverchiavano sul Cavallotti a suggerirgli di non resuscitare sotto alcun profilo il vespaio africano tanto provvidenzialmente assopito. Sicché la nobile protesta di Imbriani³⁹ («Fu compiacenza il non insistere perché venissero pubblicati i documenti, stampandoli. Io avrei insistito. Amo la luce, la verità, sempre e dovunque, anche se la verità rivela nefandezze e laidezze») cadde praticamente nel silenzio e si rivelò, se non altro, e come spesso in quel romantico personaggio, del tutto intempestiva.

La costante e stretta connessione tra le vicende africane e quelle interne del paese, la mancanza di una loro autentica autonomia come problema strutturale di civiltà, già abbastanza evidente in tutti questi anni, si confermò

³⁹ Noto con piacere come l'A. riserbi all'Imbriani un'attenzione non condizionata dal consueto cliché protestatario ed irredentista e borghese proprio del patriota napoletano. Imbriani è senza dubbio una figura schiettamente risorgimentale, in senso generico e culturale, senza troppe precisazioni politiche, e quindi già anacronistica alla fine dell'Ottocento. Ma la sua funzione liberale, la sua ispirazione popolare e la sua aggressiva onestà si rivelarono più volte insostituibili, connesse come erano con una severa preparazione dottrinarla, e sia pure libresca, ed una spiccata sensibilità parlamentare.

negativamente nella maniera più netta nel periodo del primo ministero Giolitti, non proprio dominato in via esclusiva dalle tempeste scandalistiche, come solitamente si afferma, ma indirizzato comunque con energia alla soluzione di problemi squisitamente interni, il finanziario o il bancario, o di politica estera europea, come il riavvicinamento alla Francia. Questa depressione non mancò di essere notata, soprattutto in epoca di campagna elettorale, quando potevano meglio ricordarsi gli appassionati dibattiti precedenti a Dogali.⁴⁰ « Questo problema d'Africa — commentava la « Nuova Antologia » 1° novembre 1892 — che parve pochi anni fa irto di pericoli e fu fomite di tante agitazioni ed occasione di tanti impropri contro il governo, si è venuto a grado a grado aggiustando, in guisa che ora quasi non se ne parla, e sfugge ad ogni dibattito essenziale nel momento in cui gli elettori sono chiamati ai comizi ». Era in effetti così. Sembrava che l'argomento fosse dimenticato, il problema risolto, e ciò con una sorta di torpido disinteresse, garbatamente rudiniano, cui non bastava a ridestare se non un superficiale eccitamento la denuncia del trattato di Uccialli, nel febbraio 1893, proprio nel mezzo della ridda degli arresti clamorosi e delle commissioni parlamentari. Si sottolinei questo fatto, perché esso sta a dimostrare che un atto di pura politica internazionale « di potenza », come quello compiuto da Menelik, che pure aveva le sue notevoli ripercussioni in Francia e soprattutto in Russia, non valeva tuttavia a sollecitare alcuna adeguata attenzione in Italia, e ciò appunto perché non implicava quei morti o quei balzelli che soli riuscivano a ricordare drammaticamente agli italiani l'esistenza dell'Africa misteriosa. E ciò è tanto vero che l'argomento tornò in modo quasi inopinato sul tappeto allorché, alla fine del 1893, col ritorno del Crispi al potere, il Sonnino, ministro del Tesoro, annunciò un gravosissimo inasprimento d'imposte. Fu allora che la « Nuova Antologia » (15 dicembre 1893), pur tutt'altro che avversa ai disegni ministeriali di ristabilimento dell'ordine, prese a levare le sue querele in favore di una « politica convinta di raccoglimento » e di una « coraggiosa rinunzia a spese che presuppongono forze che l'Italia non ha ». Tutte cose, lo ammetteva la stessa rivista, che mal potevano attendersi da un Crispi, contro il quale, a mo' di espediente polemico, cominciava appena ad agitarsi lo spauracchio africano allorché sopravvenne la notizia di Agordat.

L'A., sulla traccia del Venturoli, sottolinea acutamente l'importanza morale, di prestigio, di questa vittoria ai fini della politica repressiva del governo in Sicilia. Con Crispi si vinceva, anche fortuitamente, anche là dove da anni ci si era avvezzi a non udire altro che piatta amministrazione. I radicali (*Secolo* 23 dicembre 1893) colsero subito il sussidio formidabile e pericoloso che era venuto al loro avversario da questo avvenimento, e ne denunciarono anche le implicazioni e le oscure eventualità di sviluppo con una forza

⁴⁰ Già nel 1890, in verità, pur essendo il Crispi al potere, i temi della campagna elettorale si erano accentrati sull'irredentismo ed in genere sulla Triplice, sotto i consueti profili costituzionale, militare e finanziario.

che indica una sicura e lucida coscienza, almeno politica, della situazione: « Questa vittoria — essi scrivevano — inutile per sé stessa e per la civiltà, ci addolora per le conseguenze che addurrà seco. Crispi, il megalomane e l'africanista, ne trarrà argomento per nuove espansioni coloniali che costeranno altro sangue e altri milioni all'Italia senza darle alcun profitto e alcuna gloria. Non lasciamoci illudere dai sessanta pezzi di stoffa più o meno puliti battezzati pomposamente col titolo di bandiere: sono specchietti da allodole che ormai hanno perduto ogni serietà ». ⁴¹ Era facile profezia. Ancora una volta, peraltro, più che il Crispi, preso dalle sue ossessioni unitarie e di resistenza borghese, erano i suoi luogotenenti e più torbidi ammiratori a fare il passo più lungo della gamba, a suggerirgli l'Africa come diversivo, come teatro per una soluzione fragorosamente univoca di un problema pervenuto altrimenti al punto insolubile di rottura rivoluzionaria. ⁴² « L'unica cosa alla quale noi sembriamo ormai adatti e dalla quale possiamo sperare qualche lieto evento, è la guerra » scriveva minacciosamente Scarfoglio, riecheggiando il defunto de Zerbi, sul *Mattino* 1° febbraio 1894. E da Firenze, all'indomani della presa di Cassala (21 luglio 1894) un grave e togato giornale conservatore come la *Nazione* poteva fare eco, sempre su quella linea di trasfigurazione epicheggiante che era la più idonea a stordire e ad esaltare: « Le vittorie del generale Baratieri ci fanno dimenticare le miserie e le paure di casa. Non di solo pane vivono i popoli: ⁴³ e in essi sono pochi sciagurati coloro che non sentono il fremito dell'onore nazionale e della gloria patria ». Sicché Scarfoglio (*Mattino* 20 novembre 1894), caracollando sul destriero indomito del suo imperialismo da tavolino, poteva delineare tutta una combinazione diplomatica nell'ambito di quella politica sudanese che, naturale espansione degli approcci tigrini dell'Orero, sembrava ora finalmente impostata dal Baratieri, nel malinconico tramonto dei miraggi scioani dell'Antonelli: « Se noi dobbiamo assumere il compito di schiacciare il mahdismo, ci pare perfettamente equo che si conceda a noi tutto il paese che intercede fra i confini attuali della nostra zona d'influenza e il Nilo, che i bacini del Nilo Azzurro e del Sabat ci

⁴¹ Si consideri la conclusione di quest'articolo, tipica del pacifismo umanitario e sentimentale del Moneta: « Per parte nostra non vogliamo nessuna guerra perché tutte sono un lutto di madri ». Ci si guardi perciò dal ravvisarvi una considerazione specifica per gli indigeni travolti nella guerra loro malgrado. E il pacifismo assoluto di principio, che sarà poi fatto proprio dai socialisti, ma con una ben maggiore consapevolezza, almeno economica.

⁴² L'A. delinea bene la posizione interna di Crispi in questi suoi ultimi anni e documenta in maniera stringente, irrefragabile (è una delle vette del libro) la sua preminente responsabilità nella sconfitta di Adua. Direi tuttavia che si sarebbero potute accentuare le difficoltà interne di gabinetto contro cui il Crispi, avvezzo alla docilità o alla fragilità intrinseca dei suoi colleghi precedenti, si trovò a cozzare. Il che esasperava la sua tendenza ad un'iniziativa personale folgorante, che scavalcasse d'un colpo tutti gli ostacoli. Queste resistenze, forse più ancora che dal rigore fiscale del Sonnino, venivano opposte dall'ostruzionismo sornione del Saracco, assai ascoltato a Corte ed in quel centro di pettegolezzi e d'intrighi ad altissimo livello che era il salotto di donna Amalia Depretis, dove convenivano con lei il Ricotti, il Prinetti, il Caetani, il Perazzi ed altri.

⁴³ Queste erano state testualmente le parole di Cavallotti a Costa dopo Dogali. Ma ora il deputato milanese non le avrebbe certo ripetute!

siano pienamente riconosciuti, che si lasci a noi il compito di riedificare e ripopolare Khartum e che ci sia ceduta Zeila». ⁴⁴ I successi su ras Mangascià che aprivano l'anno 1895 sembravano legittimare e centuplicare queste speranze ambiziose. Mentre la Camera era sciolta d'imperio nello spazio di tre ore a seguito della presentazione del plico Giolitti, mentre si costituiva in difesa dello Statuto l'imponente coalizione della Sala Rossa, mentre Cavallotti iniziava la questione morale e si preparava una campagna elettorale veramente decisiva, ⁴⁵ gli echi delle vittorie africane sembravano i soli capaci di poter assodare su basi intangibili il vacillante prestigio del Crispi. ⁴⁶ «La fortuna e il valore delle nostre armi — scriveva Scarfoglio sul *Mattino* 22 gennaio 1895 — ci hanno aperto il Tigrè: è il fato (!?) che ci indica la via per la quale dobbiamo penetrare nel cuore dell'Abissinia. Mettiamoci per essa risolutamente e giungeremo al fondo della questione con una facilità e con una rapidità delle quali saremo noi stessi meravigliati». ⁴⁷

Questa propaganda martellante, è bene notarlo, non trovava in quei mesi pressoché alcuna resistenza presso i radicali ed i moderati, entrambi quasi ipnotizzati dalle vicende interne ed impegnati appassionatamente nella polemica contro Crispi. Sicché la «Nuova Antologia», pur tutt'altro che entusiasta per le imprese coloniali, poteva segnalare (1° febbraio 1895) che «il desiderio di maggiore espansione in Eritrea è comune a molti, e vi sono scrittori che la propugnano con grande energia». La maggioranza, per parte sua uscita indebolita ma tutt'altro che disfatta dalla temuta prova delle elezioni di maggio, ostentava, nell'attesa dell'attacco estremo di Cavallotti e della sua «lettera agli onesti», una sicurezza spavalda e compatta intorno al presidente del Consiglio, nel quale sempre più si vedeva (la documentazione sarebbe abbondante, ma estranea al nostro argomento) il solo che potesse tener testa alla «canaglia», «l'unico», colui del quale, pur conoscendosene vere le magagne rivelate, ed altre più gravi, non si poteva, come confessava a Farini il senatore Vitelleschi, fare a meno. Perciò, quando il 13 giugno Menotti Garibaldi propose un voto di plauso al generale Baratieri, ed Imbriani e Costa ebbero la malaccortezza di chiedere la votazione nominale, tutta la maggio-

⁴⁴ Nell'anno 1894 ebbe luogo, pressoché inosservata in Italia, la rivolta di Batha Agos, di cui l'A. felicemente mette in luce, sulla traccia di Ghino Valenti, il carattere «strutturale», di una società che reagisce perché ferita nelle sue costumanze secolari e nel suo senso del diritto. Il libro del Valenti, però, è del 1913! Ancora una volta, una testimonianza *post eventum*, che vale come interpretazione, ma che non può essere inserita dinamicamente (come accade soltanto per l'isolato Franchetti) nel clima vivo dei rapporti fra i due mondi.

⁴⁵ Il silenzio su queste importantissime vicende interne, che illuminano tanto efficacemente il comportamento più che mai concitato del Crispi e la riluttanza diffidente dei colleghi, specie i più lealisti, come Saracco, resta, lo abbiamo accennato, del tutto inspiegabile nell'A.

⁴⁶ Fu forse appunto per reazione emotiva a queste notizie che il Crispi — come il Martini fece rilevare alla Camera il 19 dicembre 1895 — inserì il Tigrè fra i territori appartenenti alla Corona italiana nell'almanacco di Gotha.

⁴⁷ Incalza il giornale napoletano il 14 marzo 1895: «La politica prudente sarà perennemente pericolosa e passiva: solo un'azione di un'estrema imprudenza [*sic*] ci potrà dare la sicurezza e uno sgravio di spesa (!?)».

ranza, da Fortis a Torrigiani, scattò in una lunga ovazione. Ed il 2 luglio un osservatore realistico ed informato come Martini poteva concludere: « Dove andremo? Ma nessuno può saperlo! Noi faremo quel che occorre, perché il decoro nazionale dev'essere tutelato anche in Africa ». Imbriani, sempre irriducibile, commentava con melanconico sdegno: « C'è una maggioranza che mangerebbe anche le vipere, se il governo gliele desse a mangiare! ».⁴⁸

In questo stato d'animo di eccitazione, ma rassegnata e sfibrata, di cui si faceva interprete Ruggero Bonghi, alla vigilia della morte, nel suo carteggio con Cavallotti, trascorreva l'estate, appena ravvivata dalla *tournée* italiana del Baratieri, caduta nell'indifferenza popolare, come l'acuto Farini non mancava di deplorare. E si giungeva così all'ottobre, il mese temuto ed agognato delle operazioni belliche su larga scala, dei cui preparativi erano pieni da mesi le cronache nazionali. È solo con l'ottobre 1895, infatti, che, insabbiata la questione morale dal giudice istruttore Ferdinando Capriolo (il non dimenticato magistrato dell'affare Tanlongo), più o meno tranquillo l'orizzonte internazionale, riassestate alla meglio le finanze dallo spietato fiscalismo di Sonnino, fuori legge i socialisti, la questione africana diventa davvero il *porro unum necessarium* dell'opinione pubblica italiana, il banco di prova vertiginoso e definitivo del Crispi, la sua estrema puntata di giocatore.⁴⁹ Giova perciò a questo punto volgere un breve colpo d'occhio panoramico alla stampa italiana (la Camera era chiusa) prima dell'improvviso annuncio di Amba Alagi.⁵⁰

La « Nuova Antologia », sempre sollecita nei suoi caldi voti di non abbandonarsi all'orgoglio né allo scoraggiamento, e di non venir meno alla tradizionale « compostezza » conservatrice, è più che mai disorientata e rassegnata: « Questo genere di avventure [*sic*] politico-militari non sogliono essere giudicate altrimenti che dal loro successo... Intanto però, anche se dispiace (!?) il carattere militare dato alla nostra colonia, non possiamo che far voti pel successo delle armi nostre » (1° ottobre 1895). Si ha la sensazione, d'altronde diffusissima, che non solo sia antipatriottico ma praticamente impossibile porre limiti od obiettivi una volta che la parola è affidata esclusivamente alle armi, e quindi ai generali, ai ministri, al Crispi soprattutto. Non resta perciò che avanzare qualche congettura, cullarsi in qualche illusione (15 ottobre 1895): « Non è egli forse possibile che le truppe che stanno contro di noi sieno tal-

⁴⁸ Il deputato napoletano aveva anche altri motivi di cruccio. Alla fine di luglio infatti egli si sarebbe trovato isolato, con i socialisti, nella richiesta di abbandono della politica coloniale di guerra e di conquista (si noti: è il raccoglimento, non più l'abbandono integrale). Cavallotti e Di Rudinì avrebbero concordato infatti un ordine del giorno che si limitava a chiedere il controllo parlamentare sulle spese.

⁴⁹ Quest'istinto che solo in Africa si giocasse ormai il tutto per il tutto, a prescindere dalla rivoluzione, per la situazione interna italiana, è alla base del grido di « viva Menelik » che è innanzi tutto, oserei dire quasi esclusivamente (eccetto qualche socialista o democratico umanitario) un « abbasso Crispi » (giacché appare fallito il « viva Cavallotti » che aveva suggestionato anche la maggior parte dei socialisti).

⁵⁰ Da questo *excursus* è esclusa la stampa socialista, il cui atteggiamento è più noto, ed alla quale sia l'A. che chi scrive hanno, qui od altrove, fatto riferimento. Si veda anche l'A. per la costante ed intelligente attenzione portata sui giornali cattolici.

mente affievolite nel morale da renderle incapaci di qualsiasi resistenza? ». Confidiamo quindi nella carestia, nella desolazione di quelle terre, nello stellone, in una parola. Indietro non si può tornare, e non ci si può nemmeno fermare: « Mentre la guerra è aperta, l'Italia ad ogni modo, e qualunque sieno i sacrifici inevitabili, deve vincerla ». Certo, l'essere impegnati in una guerra proprio in questi anni asperissimi reca « qualche sorpresa ». Ma forse è meglio, o addirittura c'è stato un qualche disegno provvidenziale (lo scrittore moderato vede bene dove vuole andare a parare!): « È ragionevole pensare che se la guerra, come speriamo, andrà bene, anche le altre difficoltà, pel naturale intreccio che lega tutte le vicende della vita d'un popolo, diminuiranno o scompariranno ». D'altronde, non ha forse proclamato lo stesso ministro degli Esteri che Mangascià è « fuggiasco e pentito » e che « il Tigrè è nostro ed ormai non v'è più da pensare ad altro fuorché ad ordinare il governo »? Tutto bene, dunque, ed anzi prima e meglio di quanto mai fosse lecito sperare, senza spargimento di sangue e senza spese eccessive, il che non guasta. Partita chiusa, e non resta che attendere la riapertura della Camera per tributare al Crispi il meritato, ennesimo attestato di riconoscenza: ⁵¹ « La questione dell'Eritrea, che due mesi fa sembrava così irta di difficoltà e così piena di pericoli, non ispira oggi nessuna inquietudine al governo del Re e non dovrebbe ispirarne nessuna nemmeno al paese » (1° dicembre 1895).

Mentre i conservatori così si baloccavano e congratulavano seco stessi per aver scambiato un bicchier d'acqua con l'oceano, la stampa ministeriale dissertava sulle proporzioni della vittoria imminente e sulle modalità dell'insanguamento. Il *Mattino* 2 ottobre 1895 calcolava a tre mesi il tempo ed a diecimila uomini il contingente necessario per la conquista di tutta l'Abissinia (ed esortava l'importuno Sonnino, fin dal 12 novembre, ad andarsene). Il *Roma*, pur tradizionalmente indipendente e più dignitoso degli altri, entrava anch'esso animosamente nel regno dei castelli in aria: « Ormai si deve andare a fondo.... il che significa che il Tigrè entra solo per una parte nel programma politico del governo e nel piano strategico di Baratieri. La meta, adesso, potrebbe essere l'Harrar » (14 ottobre 1895). Il *Pungolo*, il 17 ottobre, si limitava ad auspicare « una lezione severa ai traditori, da paralizzarne per sempre i torbidi propositi ». E così avanti, dall'*Italia* che alla fine di ottobre considerava Menelik liquidato e suggeriva di sostituirgli Makonnen, al *Diritto* che negli stessi giorni faceva osservare come, una volta presa l'offensiva, non fosse possibile fermarsi a metà, ma occorresse arrivare almeno ai laghi Ascianghi e Tana.

I radicali, per parte loro, in un momento così solenne, quasi temono di fiatare e di turbare col loro malaugurio i clangori guerreschi che si addensano in Africa. Abdicando ormai ogni soluzione nelle mani del Crispi e nel destino delle armi, il *Secolo* procura studiosamente di evitare perfino l'argomento;

⁵¹ Esulano dal nostro scopo « politico » gli importanti studi, tutti molto riservati verso l'impresa africana, pubblicati in questi mesi sulla « Nuova Antologia dal De Cesare, dal marchese di S. Giuliano e da Romualdo Bonfadini.

ed Emilio Faelli (Cimone) sul *Don Chisciotte* 9 ottobre 1895 non lesina il suo attestato di patriottismo, per non guastarsi i moderati e per lasciare impregiudicato il futuro: « Ci manca l'animo di fare i conti, rimandiamo il ragionamento a dopo [*sic*] e ci contentiamo di esclamare, con un augurio del quale niuno mai fu più schietto: poich  si deve combattere, torni la vittoria a ridere alle nostre armi ».

Le nostre armi, viceversa, mentre nessuno in Italia sospettava neppure l'avanzarsi di Menelik, conobbero la sanguinosa sventura di Amba Alagi (sul cui aspetto di scarsa organizzazione militare l'A. ha pagine un po' spietate, ma opportune). « È arrivato il momento delle busse! » grid  Imbriani alla Camera al ministro Mocenni, che dava la notizia. E la costernazione, l'angoscia; furono davvero vivissime, come dinanzi al repentino spalancarsi di un abisso: tanto pi  che l'impressione generale era quella che non fosse possibile materialmente (a parte l'onore) tirarsi indietro. La straordinaria ignoranza della reale situazione, geografica e militare, contribuiva a questo sgomento che vanamente si chiedeva fosse illuminato con qualche cosa di pi  delle notizie monche e incoerenti che circolavano nel paese. Alle giornaliere domande di Cavallotti, vigile ad esigere se non altro il controllo parlamentare, si opponevano lo sfingeo silenzio di Sonnino, l'affabilit  evasiva di Saracco, la sfiduciata docilit  di Martini, il vaniloquio di Menotti Garibaldi esortante a calma e dignit . Erano davvero giorni grigi, di « nobilissima malinconia », come finalmente notava Luigi Lodi sul *Don Chisciotte* 12 gennaio 1896. Ma una malinconia tutt'altro che virile; anzi stanca, sfatta, rassegnata. Ci  che s'invocava, anche da parte del *Secolo* (14 e 31 gennaio 1896) era la pace, a qualsiasi costo, e cio  la tranquillit  e la quiete, dopo anni di agitazioni interne ininterrotte. E poich  questa pace non poteva venire che da una battaglia, vinta o persa che fosse, si affrettava coi voti questa soluzione e, naturalmente, senza nascondersene i pericoli, la si auspicava vittoriosa. Era questa la contraddizione invincibile dei radicali, giacch  una vittoria militare avrebbe significato l'onnipotenza di Crispi e forse, di l  a poco, la rivoluzione sociale. E tuttavia (questo vorremmo sottolineare) l'aspirazione psicologica ad uscire finalmente dall'ansiet  e dal dubbio, a conseguire la normalit , era tanto forte da soverchiare ogni preoccupazione pel domani. Quest'ansia, esasperata dalla mancanza di notizie precise, and  gonfiandosi col passar delle settimane, ed attinse, con i comizi antiafricani della fine di febbraio, uno stadio senz'altro pre-insurrezionale. Ma non era, ripetiamo, uno stato d'animo positivo, un disegno organico, un vero programma d'azione: era il desiderio irrefrenabile di farla finita, di sottrarsi dall'incubo e tornare al lavoro.

La stampa ministeriale, grottesca o tragica, fu la scintilla non ultima di quest'incendio di esasperazione. Ancora il 19 gennaio 1896 la giolittiana *Gazzetta del Popolo* poneva un problema semiumoristico, in mezzo al turbamento profondo del paese: « Dopo il primo urto un po' serio che avranno ricevuto da Baratieri, gli scioani si squaglieranno: questa   la nostra opinione. Potremo incalzarli alle calcagna, se pure rimarranno uniti, per sei o sette

tappe, quante ve n'hanno per arrivare al lago Ascianghi? Perciò i dubbi ci martellano, per questa grande difficoltà appunto dei servizi logistici » (!?). Né l'ufficiosa *Riforma* era da meno: « Ormai il Negus — vi sentenziava il 16 gennaio 1896 il sempre vegeto Manfredo Camperio — deve presentarsi a Baratieri con la pietra al collo ed a Roma si deciderà poi sul suo avvenire e su quello dell'Abissinia ». Ed il *Pungolo*, riprendendo e ribadendo l'idea del protettorato, deplorando gli ostacoli posti dai colleghi a Crispi, auspicava che quarantamila uomini prendessero alle spalle gli scioani attraverso l'Harrar e che duecento pezzi d'artiglieria li fulminassero sul fronte principale (15 gennaio e 26 febbraio 1896). Il *Mattino*, né più né meno, chiedeva il 18 febbraio al re il colpo di Stato. Finalmente, il 10 febbraio, trapelate le voci di un'imminente spedizione in forza di Baldissera, la stampa radicale rimetteva ogni decisione nelle mani del paese ed annunciava l'inizio delle agitazioni popolari.

In quest'ambiente interno assolutamente eccezionale cadde la notizia di Adua.⁵² Ancora una volta — come abbiamo cercato di documentare nelle pagine che precedono — all'evento coloniale fu data una trasposizione su piano interno, lo si interpretò come catarsi, come una specie di gigantesca, irrimediabile crisi di regime e di uomini, una relazione dei Sette immensamente potenziata e allargata. Non si chiese il ritiro dall'Africa (sebbene l'idea, grazie ai socialisti, andasse facendosi rapidamente strada) ma si pretese la testa di Crispi, e gli stessi soldati, a Verona e a Voghera, minacciarono di ammutinarsi a questo grido di recuperata libertà. La « maledetta impresa africana » che quattromila milanesi avevano condannato in un grande comizio alla Palestina Ginnastica era ormai un fosco e doloroso ricordo, e non ci si voleva pensar più, con repulsione profonda, nell'attesa di una pace qualsiasi, al più presto. E il trattato di Addis Abeba fu accolto con compassata indifferenza. Gli abissini rientravano nell'ombra donde erano sempre usciti improvvisi e spaventosi ad apportare lutti e rovine. Nei loro confronti l'immaginazione popolare non nutriva che un vago orrore, misto al timore. Meglio lasciarli sulle loro montagne e, per quanto possibile, ignorarli o dimenticarli. Dalla conca di Adua i due popoli, lungi dal riconoscere l'inutilità della strage e l'esigenza di una cooperazione pacifica, si separavano più che mai ostili e diffidenti. Per quindici anni l'Africa non sarebbe stata, per gli italiani di Giolitti, che un incubo angoscioso di tempi lontani, una terra misteriosa ma remota, priva di fascino, estranea, e cosparsa di tombe.

RAFFAELE COLAPIETRA

⁵² Non si può metter fine al presente articolo senza lodare la magistrale ricostruzione, tecnica e soprattutto psicologica, che l'A. fa della battaglia di Adua.

CRONOLOGIA DEL TIROCINIO ARISTOFANEO *

1. *Pilastri e indizi cronologici.* — Aristofane in *Cavalieri* 542-543 ama definire come periodo di tirocinio la propria attività anteriore al concorso lenaico dell'anno 424, il concorso che vide il suo esordio ufficiale coi *Cavalieri*. Durante tale tirocinio Aristofane, come è noto, non rappresentò personalmente le proprie commedie, e le affidò a dei didascoli.¹

A parte la commedia lenaica superstite dell'anno 425, cioè gli *Acarnesi* rappresentati vittoriosamente dal didascolo Callistrato, la cronologia del tirocinio aristofaneo poggia su due pilastri:

a) « da quando il Virtuoso e l'Invertito ricevettero qui stesso grandissimi elogi..., e io dovetti esporli, ché ero ancora una ragazza e non mi era consentito di partorire, ma un'altra giovinetta li prese e li adottò.... », così Aristofane in *Nuvole* 528-531 sul proprio esordio non ufficiale. Gli scolasti di *Nuvole* 529 danno il titolo della commedia « del Virtuoso e dell'Invertito », *Δαιταλῆς*, cioè *Banchettanti*, e informano che Aristofane ottenne il secondo posto in graduatoria. L'Anonimo *de comoedia* 11 tramanda che Aristofane esordì con il didascolo Callistrato, arconte Diotimo: cioè anno 427. L'agone è ignoto;

b) « so bene quel che io stesso patii per via di Cleone a causa della commedia dello scorso anno », così i versi 377 e 378 dei lenaici *Acarnesi* dell'anno 425. Da *Acarnesi* 503-505 si ricava direttamente che « la commedia dello scorso anno » non fu rappresentata alle Lenee. Lo scoliaste di *Acarnesi* 378 dà il titolo, *Βαβυλώνιοι*, e la *Suda* informa che i *Babilonesi* furono rappresentati da Callistrato e conferma la data del 426. La graduatoria è ignota: l'opinione corrente che i *Babilonesi* abbiano ottenuto il primo premio, viene esaminata al quinto paragrafo.

Concludendo: anno 427 esordio non ufficiale coi *Banchettanti*, didascolo Callistrato, secondo posto in graduatoria, agone ignoto; Dionisie 426 *Babilonesi*, didascolo Callistrato, graduatoria ignota; Lenee 425 *Acarnesi*, didascolo Callistrato, primo posto in graduatoria; Lenee 424 esordio ufficiale coi *Cavalieri*, primo posto in graduatoria.

Alcuni indizi hanno indotto i moderni cronologi della commedia attica ad ammettere la presenza di Aristofane a altri agoni degli anni 426-425. In

* Queste pagine fanno parte di un volume *I due teatri di Aristofane. Civiltà teatrale e arte scenica*, imminente presso la Sansoni di Firenze.

¹ Sul significato del rapporto fra Aristofane e i suoi didascoli nel periodo del tirocinio, ved. il rigoroso articolo di K. ZACHER in « Philologus », XLIX (1890), pp. 313-337.

teoria, oltre all'agone lenaico del 426 e a quello dionisiaco del 425, sarebbe disponibile anche l'agone dionisiaco del 427, nel caso che i *Banchettanti* risultassero lenaici: l'agone lenaico, come si sa, cadeva nel VII mese attico e precedeva quello dionisiaco che cadeva nel IX mese. Questi gli indizi:

a) « Antimaco, corego alle Lenee, mi congedò senza rinfresco »: così *Acarnesi* 1155;

b) prima dell'esordio ufficiale « il poeta.... aiutò in segreto altri poeti (ἐτέροισι ποιηταῖς).... penetrò dentro ventri altrui (εἰς ἀλλοτρίας γαστέρας) »: così i versi 1018 e 1020 delle *Vespe*, una commedia dell'anno 422 allestita da Filonide. Lo scoliaste di *Vespe* 1018 reca: « ché alcuni drammi li rappresentava attraverso Filonide e Callistrato; infatti il primo dramma che Aristofane rappresentò personalmente furono i *Cavalieri* ». Le *Vitae Aristophanis* 2 recano: « i primi drammi Aristofane li rappresentava attraverso Callistrato e Filonide.... ma in seguito concorse anche di persona ».

Il passo delle *Vespe* implica almeno una quarta commedia, didascalo non Callistrato, negli anni del tirocinio: infatti, anche prescindendo dalle *Vitae* e dallo scoliaste, i plurali dei versi 1018 e 1020 debbono essere dei plurali effettivi e non dei plurali generici. In ogni caso, già il solo concorso senza rinfresco ricordato in *Acarnesi* 1155 implica una presenza aristofanea alle Lenee del 426, alle Lenee che videro la prima delle tre vittorie lenaiche di Eupoli (di ciò al quarto paragrafo). Infatti il passo degli *Acarnesi*, commedia dell'anno 425, non può alludere a un corego del lontano 427, e in particolare al corego dei fortunati *Banchettanti*.²

2. *Il concorso senza rinfresco e il 'cuoio' del « Centauro »*. — Sul concorso senza rinfresco non grave sarebbe un'eventuale obiezione del genere: perché una lamentela nei riguardi del corego lenaico del 426 non fu espressa dai dionisiaci *Babilonesi* rappresentati due mesi dopo da Callistrato? Non grave, perché a questo Antimaco il Coro acarnese dedica tutto lo stasimo satirico 1150-1173, e pertanto i *Babilonesi* avranno magari solo inserito un accenno ad Antimaco, seppure avranno fatto a tempo. Né sarebbe grave obiettare che i lenaici *Acarnesi* del 425 parlano dei dionisiaci *Babilonesi* come « della commedia dello scorso anno », e che pertanto nel 426 Aristofane partecipò solo alle Dionisie. Il poeta, che certo non scrive per dei cronologi, rinvia lì all'ultima commedia, alla commedia che tanto scandalizzò Cleone.

Una presenza di Aristofane alle Lenee del 426 è pertanto più che verosimile.

Della molto presumibile commedia lenaica del 426 si è creduto anche di poter stabilire il titolo: *Drammi ovvero il Centauro*; e nei trattati di letteratura greca si registra come fatto interessante questa diversione mitologica

² W. SCHMID, *Gesch. d. griech. Lit.*, München, 1946, IV, p. 179 e p. 181 è uno di quegli interpreti che definisce lenaici i *Banchettanti* di su *Acarnesi* 1155; così pure, implicitamente, J. M. EDMONDS, *The Fragments of Attic Comedy*, Leiden, 1957, I, p. 628. Per citare solo i più recenti.

di Aristofane. Perché proprio il *Centauro*? Perché le *Vespe* dell'anno 422, in un passo che contrappone volgari macchiette comiche a personaggi storici di recenti commedie aristofanee (*Vespe* 58-60 i due schiavi con le noci, Eracle: *Vespe* 61-63 Euripide, Cleone), recano al verso 60: « noi non disponiamo di un Eracle frodato del suo pranzo ». Lo scoliaste commenta: « ἐν τοῖς πρὸ τούτου δεδιδαγμένοις δράμασιν si fa un gran parlare della voracità di Eracle. / Per far ridere, rappresentano Eracle invitato a un pranzo e imprecante per la lentezza del servizio ». La prima parte di questo scolio, fino al segno divisorio, è diventata il frammento 289 Kock dei *Drammi ovvero il Centauro*, perché appunto si è interpretato δράμασιν come Δρά-. Ma, a parte che Δρά- maiuscolo rende un poco oscuro πρὸ τούτου, t u t t o lo scolio si riferisce a drammi di altri poeti anteriori alle *Vespe*, in pratica prearistofanei (cfr. *Pace* 741- 743). L'altra pezza d'appoggio dei cronologi del *Centauro* è il frammento 292. Questo frammento consiste in una parola: βύρσαν, « cuoio ». Questa paroletta è riferita da Esichio. Esichio, a stare alle edizioni dei frammenti aristofanei, commenta: « così Aristofane chiamò scherzosamente nei *Drammi* la πόλιν Ἀθηναίων ». Siccome Cleone cuoiaio tira le cuoia nell'ottobre 422, il frammento viene ritenuto valido per datare il *Centauro* entro l'anno 422. Certo frammenti βύρσα o simili, cioè termini tipici dei *Cavalieri* anticleoniani dell'anno 424, molti sarebbero tentati di attribuirli a commedie del 427-422. In tal modo anche un ipotetico frammentario *Pluto secondo* balzerebbe immediatamente dall'anno 388 agli anni 427-422, perché *Pluto* 167 reca βυρσοδευεῖ. Così anche ipotetiche frammentarie *Rane*, che addirittura nominano vitalmente Cleone ai versi 569 e 577, non avrebbero più diritto di essere datate nell'anno 405. Se poi si vanno a vedere le edizioni a stampa e anche il foglio 90r del Marciano greco 622 di Esichio, si vede che la tradizione non reca Ἀθηναίων, che potrebbe far pensare indirettamente e vagamente a Cleone, ma θεῶν. E l'ultimo editore di Esichio non degna nemmeno di una menzione le congetture Ἀθηναίων e Ἀθηναίων: in compenso il novissimo editore dei frammenti aristofanei si limita pigramente a ricordare che la lettura Ἀθηναίων è frutto di una... decifrazione paleografica, e non svela ai lettori il misterioso compendio del Marciano, che non è altro che il compendio usuale di θεῶν.

Pertanto l'elefante di battaglia dei cronologi del *Centauro*, cioè il ' cuoio ' - città degli ' Ateniesi ', potrebbe barrire anche nel IV secolo, prima del solo *Pluto secondo*. E poi Esichio non cita dai *Drammi ovvero il Centauro*, ma dai *Drammi*. E i *Drammi*, a quanto sembra, sono una commedia distinta dai *Drammi ovvero il Centauro*. E della dozzina di frammenti o frammentini tramandati come del *Centauro*, neanche uno contiene un indizio cronologico.³

³ La datazione del *Centauro* alle Lenee del 426 si deve al laureando WILAMOWITZ, *Observationes criticae ad comoediam Graecam*, Berolini, 1870, pp. 11-13; ma egli nel 1911 la ritrattò (ved. *Kl. Schriften*, I, p. 290). Tuttavia il più recente comocronologo (P. GEISSLER, *Chronologie d. altatt. Komödie*, Berlin, 1925, p. 33 e p. 82) assegna il *Centauro* alle Lenee del 426, didascalo Filonide, di sullo scolio a *Vespe* 60 già strapazzato dal Wilamowitz e di sul frammento 292. Sul frammento 292 il Geissler scrive: « a causa della menzione di

Della commedia lenaica del 426 si può dire solo che essa ebbe Antimaco per corego. Né si può dire che il didascalo fu Filonide, perché per Filonide sono anche disponibili, se non le Dionisie 427, le Dionisie 425. Tuttavia parlare di Filonide, negli anni del tirocinio, non è prudente: le *Vitae Aristophanis* e lo scoliaste di *Vespe* 1018 fanno sì anche il suo nome per quel periodo, ma può essere che lo deducano dal frequente uso che Aristofane fece di Filonide dal 422 in poi. I due distinti scoliasti di *Nuvole* 531, per esempio, asseriscono che i *Banchettanti* del 427 furono affidati a « Filonide e Callistrato » (anche correggendo il καί in ἤ, resterebbe chiaro che gli scoliasti congetturavano). Per questo periodo del tirocinio si può parlare solo, sulla scorta di *Vespe* 1018 e 1020, di almeno un altro 'poeta'-didascalo diverso da Callistrato. Quest'altro didascalo, come si diceva, se non curò la commedia lenaica del 426, poté curare una commedia alle Dionisie del 425.

Una presenza di Aristofane alle Dionisie del 425, anche se non ci è attestata, non è infatti esclusa da *Acarnesi* 299-302: lì il poeta preannuncia sì come prossimi gli anticleoniani *Cavaliere*, ma quel singolare e improvviso preannuncio viene dato dalla scena nel gennaio-febbraio 425, quando la stesura di una eventuale commedia per l'imminente agone di marzo-aprile è già un fatto compiuto, e quando il poeta ormai sta pensando alle successive competizioni. E poi al poeta premeva di annunciare la dura lezione riservata a Cleone, perché gli *Acarnesi* — e nemmeno un'eventuale imminente commedia, e ciò lo si deduce da *Vespe* 1029-1031 — non rispondevano nella maniera dovuta a chi lo aveva denunciato e perseguitato dopo la rappresentazione dei *Babilonesi* alle precedenti Dionisie del 426.

3. « *Da quando il Virtuoso e l'Invertito....* ». — Dei *Banchettanti*, si vide, l'agone è ignoto. La parabasi delle *Nuvole seconde* rievoca la commedia dell'esordio in un tale contesto:

Spettatori, vi dichiarerò liberamente il vero, in nome di quel Dioniso che mi ha allevato. E possa io vincere e essere giudicato buon poeta, come è vero che ritenendo voi spettatori intelligenti, e questa la più acuta delle mie commedie, a voi per primi ritenni giusto di farla gustare (πρότους ἤξιωσ' ἀναγεῦσ' ὑμᾶς, v. 523), la commedia che mi costò tanto lavoro. Eppure dovevo battere in ritirata sconfitto da dei buffoni, e non lo meritavo. Proprio questo rimprovero a persone assennate come voi, per le quali tanto daffare io mi ero dato. Ma, malgrado tutto, mai io di proposito tradirò quelli di voi che sono intelligenti. Ché da quando ἐνθάδε il Virtuoso e l'Invertito ricevettero grandissimi elogi da persone che è già un piacere intrattenere (οἷς ἡδὺ καὶ λέγειν, v. 528), e io dovetti

Cleone, il *Centauro* è sicuramente anteriore al 427 ». Il citato EDMONDS, p. 649, assegna il *Centauro* alle Dionisie 425, ma rifiuta il frammento 289, come già R. CANTARELLA, *Aristofane, Le Commedie*, Milano, 1949, I, p. 157. Il Cantarella non invoca il frammento 292, perché inclina a pensare a un'unica commedia aristofanea *Δράμα[τα]* stimolata dal Μέγα Δράμα di Ione di Chio, morto entro l'anno 422, stimolata cioè da una tragedia dal titolo molto stravagante. In ogni caso, la datazione di questo *Dramma* non è possibile: lo stesso Cantarella par che pensi anche all'anno 403. Si compiacciono della diversione mitologica del tirone Aristofane il già ricordato SCHMID, p. 184 e A. LESKY, *Gesch. d. griech. Lit.*, Bern, 1957, p. 404, per citare solo i trattati maggiori.

esporli — ero ancora una ragazza e non mi era consentito di partorire —, ma un'altra giovinetta li prese e li adottò, e voi li allevaste generosamente e li educaste: da allora io ho una fidata garanzia della vostra comprensione. E così ora, quale l'antica Elettra, questa commedia è venuta a vedere se trova spettatori altrettanto assennati: essa saprà bene riconoscere, appena la veda, la ciocca di capelli del fratello.

Le *Nuvole*, com'è noto, furono sconfitte agli agoni dionisiaci del 423, e questa parabasi delle *Nuvole seconde* fu scritta per ripresentare polemicamente la commedia negli anni successivi. Come il poeta, quando nell'estate del 424 chiese all'arconte il Coro per le *Nuvole*, si decise per gli agoni dionisiaci che cadevano due mesi dopo quelli lenaici, così anche per le *Nuvole seconde* si decise per gli stessi agoni; il poeta appunto si rivolge ora agli spettatori ai quali *p e r p r i m i* aveva offerto le *Nuvole*: «per primi», perché non le aveva destinate, nell'estate del 424, agli spettatori dei più prossimi agoni lenaici.

La coincidenza degli agoni delle *Nuvole* e delle *Nuvole seconde*, Aristofane la fa passare con complimentosa malizia come una preferenza per gli spettatori dionisiaci, e non già per il più rigoroso e solenne agone dionisiaco, al quale per di più assistevano anche gli stranieri e gli alleati. E «persone che è già un piacere intrattenere» è un complimento che implica, in linea generale, il piacere e l'onore di aver perlomeno ottenuta l'ammissione all'agone, piacere e onore tanto più grande nel caso dell'agone dionisiaco. Il pregio maggiore che i commediografi attribuivano agli agoni dionisiaci, regolati dallo Stato già mezzo secolo prima di quelli lenaici, è riflesso anche da iscrizioni greche ritrovate in una grande biblioteca di Roma. In queste iscrizioni, *I. G. XIV 1097* e *1098*, relative a poeti del V e IV secolo, vengono prima menzionati tutti i primati dionisiaci e poi tutti quelli lenaici, quindi tutti i secondi posti dionisiaci e poi i secondi posti lenaici, eccetera eccetera. Anche se la data di una graduatoria lenaica è più antica di quella corrispondente dionisiaca, la dionisiaca ha la precedenza.

Il complimento «persone che è già un piacere intrattenere» cade quando si parla dei *Banchettanti*. La coincidenza degli agoni delle due *Nuvole* viene fatta ora passare anche come una fiduciosa preferenza per gli spettatori che accolsero con grandissimi elogi «il Virtuoso e l'Invertito».

Questa parabasi delle *Nuvole seconde*, stesa negli anni 419-418, invoca appunto i *Banchettanti* dell'anno 427 e non commedie vittoriose come *Acarnesi Cavalieri* eccetera, perché i *Banchettanti*, come mostrano anche i più significativi dei frammenti, dovevano esporre una problematica simile a quella delle due *Nuvole*: «ora dunque, quale l'antica Elettra, questa commedia [le *Nuvole seconde*] è venuta a vedere se trova spettatori altrettanto assennati: essa saprà bene riconoscere, appena la veda, la ciocca di capelli del fratello [il pubblico favorevole dei *Banchettanti*]». I *Banchettanti*, insomma, non sono invocati pateticamente perché commedia dell'esordio, ma perché Aristofane con malizia vuol far passare la coincidenza degli agoni come un segno di stima per gli spettatori di quegli agoni.

Anche nel caso dell'esordio, egli potrebbe dire, non mi presentai alle Lenee di gennaio-febbraio, ma aspettai le Dionisie di marzo-aprile. Aspettai la primavera, potrebbe dire: « in tutte le stagioni si hanno in Atene processioni, sacrifici, festini e, quando giunge la primavera, è la festa di Bromio, l'eccitazione di cori risonanti, la musa fremente dei flauti ». Così le *Nuvole* 310-313, parlando delle Dionisie primaverili.

« Da quando il Virtuoso e l'Invertito ricevettero ἐνθάδε grandissimi elogi da persone che è già un piacere intrattenere »: interpreti non sospetti, come noi, di partigianeria per due distinti teatri aristofanei spiegano ἐνθάδε « im Dionysostheater », « on this spot », respingendo la tautologica, anzi impropria, interpretazione di ἐνθάδε come « in Atene ». Il teatro di Dionisio, cioè il teatro dei soli drammi di agone dionisiaco: « qui stesso », nel teatro delle *Nuvole* di agone dionisiaco.

Vale la pena di rilevare che tutti gli interpreti strapazzano o alterano il πρότονς di *Nuvole* 523, dimenticando che gli agoni dionisiaci erano posteriori a quelli lenaici; pure strapazzato o alterato viene οἷς ἡδὺ κτλ. del verso 528, ché non si tien conto che per chi componeva drammi non per la libreria ma solo per il teatro l'ammissione a un agone era già una bella soddisfazione.⁴

4. Una supremazia infranta ovvero i nuovi poeti degli anni 428-426. — La salda opinione corrente che i Babilonesi riportarono il primo premio alle Dionisie del 426 si poggia sulla cosiddetta « Lista dei vincitori » di agoni comici dionisiaci. Questa Lista dionisiaca e anche quella lenaica richiedono una verifica, tanto più che un nuovo frammento dei cosiddetti « Fasti », pubblicato sedici anni fa, ha permesso di stabilire che Ermippo — proprio il commediografo che nella lista dionisiaca precede il mutilo nome API — riportò una vittoria dionisiaca, certo la prima, nell'anno 435, e ha indirettamente confermato che Ferecrate, che precede Ermippo nella Lista, vinse la prima volta nell'anno 437. Apparentemente, quindi, una grave delusione per quei cronologi che, attribuendo ad Ἀρι[στοφάνης] una vittoria nel 426, si erano preoccupati di abbassare le prime vittorie di Ferecrate e di Ermippo al 431 e al 430-427.⁵

Queste Liste marmoree = I. G. II² 2325 sono in pratica gli architravi iscritti di un monumento agonotetico eretto molto probabilmente nell'anno 278, un monumento che all'interno mostrava le cosiddette « Didasca-

⁴ Interpreta bene οἷς ἡδὺ κτλ. A. WILLEMS, *Aristophane*, Paris-Bruxelles, 1919, I, p. 393. « Im Dionysostheater » e « on this spot » per ἐνθάδε figurano nei commenti alle *Nuvole* di W. S. TEUFFEL - O. KAEHLER, Leipzig, 1887² e di W. J. M. STARKIE, London, 1911; ma ved. già le *Nuvole* di G. HERMANN, Lipsia, 1830, p. xxvi. Per la distinzione di due teatri aristofanei, teatro di Dioniso e teatro lenaico, ved. C. F. RUSSO in « Belfagor », XI (1956), pp. 241-252 e « Rendiconti Acc. dei Lincei », XI (1956), pp. 14-27.

⁵ Da ultimo il già citato GEISSLER, p. 5 e p. 11, e già, fra gli altri, H. ÖLLACHER, *Z. Chronol. d. altatt. Kom.*, p. 110, in « Wien. Studien », XXXVIII (1916), pp. 81-157. Il nuovo frammento dei Fasti è stato pubblicato e commentato da E. CAPPS in « Hesperia », XII (1943), pp. 1-11.

lie » = *I. G.* II² 2319-2323. Le frammentarie Liste, ritrovate in genere sulle pendici meridionali dell'Acropoli ateniese, elencano su distinte colonne i poeti (tragici e comici) e gli attori vincitori secondo l'anno della prima vittoria (ma non danno alcuna indicazione cronologica) e segnano accanto al nome la somma delle loro vittorie. Alcuni nomi e cifre non sono superstiti, e talvolta sono conservate soltanto le cifre o soltanto i nomi (naturalmente, per i calcoli che seguono, si parte dal presupposto che gli agoni drammatici si siano svolti regolarmente ogni anno, e che ogni volta sia stato assegnato il primo premio).

Nel corso dei ventotto anni 486-459 — nell'anno 458 cade l'unica vittoria di Eufronio, attestata dai « Fasti » = *I. G.* II² 2318 col. 11 — la Lista dionisiaca elencava nove poeti. Pertanto questi nove poeti durante la loro carriera riportarono almeno ventotto primati: la Lista ne attribuisce undici a Magnete e quattro a quattro poeti. Pertanto agli altri quattro poeti, dei quali non sono conservati né i nomi né le vittorie (ma il primo è certamente Chionide vincitore nel 486), toccano quattro + a l m e n o nove primati. Ma se i primati di questi quattro poeti superarono le tredici unità, allora vittorie di alcuni dei nove poeti del periodo 486-459 si riverserebbero negli anni 457 e seguenti: Magnete, per esempio, che si afferma la prima volta nel 480 e un'altra volta nel 472, potrebbe aver riportato qualcuna delle altre nove vittorie anche dopo il 458. La Lista così prosegue (noi ce ne valiamo alla buona, e integriamo l'anno della prima vittoria, quando esso è sicuro; per i tre nomi perduti diciamo Poeta A, Poeta B, Poeta C):

<458> Eufronio una vittoria, Ecfantide quattro, Cratino sei, Diopite due, Cratete tre, <446> Callia due, Teleclide tre, Poeta A una vittoria, Poeta B, Poeta C, <437> Ferecrate, <435> Ermippo. Ermippo è seguito da un mutilo API, da Eupoli, da Cantaro (vincitore nell'anno 422: cfr. *I. G.* II² 2318 col. V), da Frinico, da Amipsia (la sua nota vittoria dell'anno 414 sarà forse la prima), da Platone, da un mutilo ΦΙΑ, da Lici, da Leucone. Dopo Leucone, ultimo poeta della seconda colonna, vi sono due righe non incisi. La terza colonna elenca Nicofonte, Teopompo, Cefisodoro e un poeta I[, e quindi è lacunosa. La quarta colonna è tutta lacunosa. Cefisodoro, secondo *Lisia* XXI 4, riportò una vittoria nell'anno 402, e gli interpreti pensano che questa del 402 sia stata la sua prima vittoria.

Nei trentasei anni 458-423 — nel 423 cade la nota vittoria di Cratino, sicuramente l'ultima — la Lista menziona otto poeti con ventidue vittorie e ne elencava altri sei con a l m e n o sei successi. Se vittorie dei poeti del periodo 486-459 non cadono dopo l'anno 458, i sei poeti anteriori a Cantaro, ai quali noi abbiamo concesso u n a vittoria, debbono aver riportato entro il 424 un minimo di altri otto primati. Diciamo un minimo perché potrebbe essere che un paio di vittorie dei colleghi che li precedono cadano anche dopo il 422 o meglio dopo il 421, poiché il primato del 421 è noto che spetta a Eupoli.

Orbene, se accettiamo l'ormai corrente integrazione Ἀρ[ιστοφάνης con

vittoria nel 426 e l'altrettanto corrente attribuzione a Eupoli della prima vittoria nel 424, allora gli otto primati vanno assegnati ai Poeti B e C affermatasi verso il 443-440 e a Ferecrate e a Ermippo affermatasi nel 437-435 (il Poeta C è quasi certamente Lisippo che vinse verso il 440: cfr. *I. G. XIV* 1097). Cioè nel giro di diciotto-sedici anni quattro commediografi avrebbero riportato quattro + almeno otto vittorie, e solo nel 426 la serie di successi di una mezza dozzina di vecchi poeti sarebbe stata interrotta da un nuovo poeta (che aveva esordito nel 427) e, nell'anno 424, da un altro poeta che aveva esordito diciassettenne nel 429 (l'anno dell'esordio è dato dall'Anonimo *de comoedia* 10, di solito preciso per gli esordi: l'esordio di Ferecrate, per esempio, è stato confermato indirettamente dal nuovo frammento dei Fasti).

È verosimile questo quadro? Certo che Ferecrate e Ermippo, poeti reputatissimi, abbiano conseguito un buon numero di vittorie, non dovrebbe stupire: Ermippo scrisse ben quaranta commedie, e nei concorsi lenaici riportò quattro vittorie, Ferecrate due: nella loro intera carriera lenaica, beninteso. Magari può fare impressione la serie ininterrotta di primati conseguiti negli anni 443-427 da una ristretta cerchia di poeti.

Osserviamo la cronaca dei primati nel contemporaneo agone lenaico. L'agone è inaugurato nel 445-442 da una vittoria di Senofilo, e Senofilo non riporta altri successi. Segue Teleclide con cinque vittorie, Aristomene con due, Cratino con tre, Ferecrate con due, Ermippo con quattro, Frinico con due (prima vittoria nel 428; esordio nel 429, secondo l'Anonimo *de comoedia* 10), Mirtilo (fratello di Ermippo) con una, Eupoli con tre (prima vittoria anno 426). Quindi la Lista è lacunosa per gli ultimi sei rigli della prima colonna (subito dopo Eupoli seguiva certamente Aristofane vittorioso nel 425; dall'anno della vittoria aristofanea e dall'anno dell'esordio di Frinico si deducono gli anni dei primati di Frinico Mirtilo Eupoli e l'epoca approssimativa dell'unico primato del capostipite Senofilo). La seconda colonna menziona Polioco con una vittoria (verso l'anno 411 circa), Metagene e Teopompo con due vittorie, Polizelo con quattro, Nicofonte, Apollifane con una, Amipsia, Nicocare, Senofonte eccetera.

Nei diciassette-quattordici anni 445/442-429 solo sei poeti, con una carriera di diciassette vittorie, dominano l'agone lenaico, e nel 428 si afferma un poeta nuovo che aveva esordito nel 429, seguito da Mirtilo nel 427, da Eupoli nel 426, e da Aristofane (di certo piuttosto giovane) nel 425 e nel 424 e poi nel 422 (nel 422 con il *Proagone* sotto il nome di Filonide). Sul concorso lenaico del 423 non si ha alcuna notizia.

La chiara cronaca lenaica rende verosimile la cronaca dei primati congetturata per le Dionisie. La supremazia dei poeti vecchi e maturi, tanto alle Dionisie che alle Lenee, viene interrotta solo nel giro degli anni 428-426, e da poeti appena esordienti come Frinico, Aristofane e Eupoli. Fino allora, nonostante che gli agoni lenaici consentissero dal 445-442 una competizione più ampia e pacata di poeti — cinque alle Dionisie e cinque alle Lenee —

nessun poeta nuovo era riuscito a ottenere un primato, ch  i primati dionisiaci e lenaici erano andati alternativamente fra il 442-440 circa e il 428-426 a una mezza dozzina di vecchi o maturi maestri — con una media di sei-quattro vittorie a testa —, fra i quali Cratino, Teleclide, Ferecrate e Ermippo. Ma dopo il 424 vittorie lenaiche dei vecchi sono rarissime e sono ammissibili solo se si colloca l'unico primato del capostipite Senofilo nell'anno 442, e non gi  nel 445: ch  solo in tal caso tre vittorie, e solo tre, potrebbero toccare ai vecchi negli anni 423 (nessuna documentazione), 421 e seguenti (nessuna documentazione). Ferecrate, attivo fin verso il 414,   presente alle Len  del 420, e certo non vinse (cfr. Platone *Protagora* 327d; Ermippo uno dei principali poeti degli anni passati insieme a Ferecrate, Aristofane lo tratta dall'alto in basso nella parabasi degli anni 419-418 delle *Nuvole*). Altrettanto sar  accaduto alle Dionisie, e non solo per via della riduzione dei poeti da cinque a tre in vigore tanto per le Len  che per le Dionisie almeno dall'anno 425.

Il fenomeno pu  indicare che i giudici e il pubblico riconobbero quasi subito la qualit  di poeti nuovi come Frinico, Aristofane e Eupoli. E il pubblico stabile ateniese, si noti, in quegli anni si era sensibilmente alterato, a causa della massa di contadini che la guerra peloponnesiaca aveva cacciato col 430 dalle campagne nella citt . Poeti esordienti, e alcuni di certo molto giovani, si affermano subito in questo periodo, davanti a questo pubblico, nell'epoca che vede in gara non pi  dieci ma sei poeti; e i vecchi o maturi maestri a poco a poco declinano.

Il poeta API[della Lista dionisiaca pu  ben essere dunque Aristofane, e non, per esempio, Aristomene, anche perch  altrimenti il nome di Aristofane si lascerebbe integrare solo dopo quello del poeta che segue Cefisodoro: cio  verso gli anni 400-395, se non pi  tardi. E ci  non pare verosimile.

5. *I « Babilonesi » o della superstizione dei moderni.* — Nel periodo 426-422 le uniche vittorie dionisiache sicure sono quelle di Cratino e di Cantaro, anni 423 e 422. Pertanto la vittoria di Eupoli deve essere caduta nel 425 o nel 424, la vittoria di Aristofane nel 426 o nel 425. Per ambedue i poeti non ci   attestata una partecipazione alle Dionisie 425. Per Aristofane, come vedemmo al paragrafo secondo, niente esclude una sua commedia dionisiaca del 425 (si tenga presente che per le quaranta commedie aristofanee solo in una quindicina di casi ci   conservata una testimonianza di avvenuta messa in gara), e cos  pure per Eupoli. Che Eupoli fosse presente agli agoni dionisiaci del 424, e fosse vittorioso,   stato dedotto da alcuni moderni di sulle illazioni degli scolasti di *Vespe* 1025 e *Pace* 763. Illazioni non probanti. Eppure Eupoli deve aver pur vinto, almeno una volta, negli anni 425 e 424. Anzi egli potrebbe avere vinto tanto nel 425 che nel 424, e Aristofane tanto nel 426 che nel 425. Insomma se Aristofane non vinse nel 426, allora Eupoli pu  aver vinto solo nel 424.

Sulla sorte del concorso del 426, noi abbiamo un appropriato mezzo a

disposizione: i lenaici *Acarnesi* del 425, rappresentati dieci mesi dopo i *Babilonesi*. Prima di usare gli *Acarnesi* ai fini dell'esito dei *Babilonesi*, bisogna fare una premessa: se i dionisiaci *Babilonesi* furono vittoriosi, quella vittoria venne a rompere clamorosamente una serie di vittorie dionisiache da parte di poeti vecchi, ch  con i *Babilonesi* si sarebbe avuta la prima affermazione dionisiaca di un poeta nuovo dopo l'anno 435, di un poeta di certo piuttosto giovane e con esordio nel 427.

I primi anapesti della parabasi degli *Acarnesi* recano: « da quando il nostro poeta   a capo di cori comici, non si   mai rivolto agli spettatori per dire quanto   bravo ». Negli *Acarnesi* tutti gli anapesti della parabasi sono dedicati a fatti personali, e a fatti personali sono anche dedicati i trimetri giambici 377-382 e 502-503, e lo stasimo satirico contro il corego lenaico Antimaco. Gli *Acarnesi*, anzi, sono la commedia pi  ricca di personalismi al di fuori della parabasi, e di personalismi espressi dal protagonista della commedia in prima persona. A parte lo stasimo contro Antimaco, i personalismi sono in relazione diretta con i *Babilonesi*. Vediamoli, in tutto il contesto (in corsivo l'inizio e la fine dei personalismi, a parte quelli della parabasi):

dir  a favore degli Spartani ci  che mi piace. Eppure ho un grande timore, ch  conosco i gusti dei nostri campagnoli: so che provano un grandissimo piacere se un qualche impostore elogia loro e la citt , a ragione o a torto che sia; e intanto non si rendono conto che si fa mercato di loro. E degli anziani poi conosco l'animo, non aspirano ad altro che a mordere col voto. *So bene* quel che io stesso patii per via di Cleone a causa della commedia dello scorso anno. Trascinatomi dentro la Bule, mi calunniava e vomitava menzogne, un vero Cicloboro, un diluvio: e ci manc  poco che perissi tra volto dai suoi melmosi *garbugli*. Permettete ordunque, prima che parli, di abbigliarmi nella foggia pi  compassionevole.

Cos  i trimetri 369-384, mentre i trimetri 497-507 recano:

non voletebene male, signori spettatori, se io povero pitocco me ne vengo poi a parlare davanti agli Ateniesi intorno alla citt , in una tragi.... commedia. Ch  anche la tragicommedia sa cosa   il giusto, e io dir  parole dure ma giuste. *E questa volta* Cleone non mi calunnier  che io sparlo della citt  alla presenza di *stranieri*. Perch  siamo solo noi, il concorso   nel Leneo, e stranieri non ve ne son presenti: tributi, come sapete, non ne sono arrivati, e neppure gli alleati dalle citt . Ma siamo solo noi oggi....

Gli anapesti 628-664 della parabasi recano:

da quando il nostro poeta   a capo di cori comici, non si   mai rivolto agli spettatori per dire quanto   bravo. Ma calunniato dai suoi nemici, davanti agli Ateniesi pronti a decidere, di sbeffeggiare la nostra citt  e d'insultare il popolo, ora   obbligato a difendersi davanti agli Ateniesi pronti a ricredersi. Il poeta asserisce di avervi reso molti servizi: per merito suo avete smesso di farvi troppo ingannare da discorsi esotici, di prender gusto alle adulazioni e di essere dei gonzi. Un tempo per adularvi gli ambasciatori delle citt  vi chiamavano per prima cosa « redimiti di viole », e subito, per via di quel « redimiti », vi mettevate tutti in punta di natiche. Se poi qualcuno, per solleticarvi, chiamava Atene « luccicante », otteneva tutto a causa di quel « luccicante », gratificandovi di un lustro.... da sardelle! Con queste azioni egli vi ha reso molti servizi, anche col mostrarvi a quale democrazia sottostanno i popoli delle citt  alleate. Ecco perch  ora quelli delle citt  che vi debbono portare i tributi, verranno desiderosi di vedere l'ottimo

poeta che si è arrischiato di parlare agli Ateniesi il linguaggio della giustizia. Già tanto lontana si è sparsa la gloria del suo coraggio, che anche il Re, sondando gli inviati dei Lacedemoni, domandò loro dapprima quale dei due popoli fosse più forte sul mare, e poi a quale dei due riservasse il poeta le sue male parole; perché, osservava, presso di quello gli uomini son diventati molto migliori, e quel popolo, con un tal consigliere, vincerà di sicuro la guerra. Ecco perché i Lacedemoni vi invitano alla pace e reclamano Egina! Dell'isola non gliene preme nulla, ma vogliono così portarvi via il poeta. Ma voi guardatevi bene a non separarvene mai: ch   lui difender   nelle commedie la causa della giustizia! Egli assicura che vi insegner   molte belle cose, s   che siate felici, e senza adularvi, senza promettere paghe, senza marachelle, senza furberie, senza incensi, ma solo insegnandovi le cose pi   belle.

Intrighi ora Cleone, tutto contro di me trami: il bene e la giustizia con me saranno alleati! E mai io sar   colto ad agire come lui verso la citt  , da codardo e da arcifinocchio!

Forse il verso 5 degli *Acarnesi* rinvia allo spettacolo dei *Babilonesi*: «quale fu quella gioia degna di estasi? Ah, ricordo: in petto il cuor mi gioi quando vidi Cleone risputare fuori i cinque talenti. Come gongolai, e come voglio bene ai Cavalieri per questa impresa: degna essa    di Grecia!»: al verso 15 si parla di spettacoli di «quest'anno», e sembra pertanto che quelli precedenti siano dello scorso anno. In ogni modo quel che interessa    che nella parabasi e negli altri squarci estremamente personalistici in relazione con la commedia dello scorso anno, mai il poeta coglie l'occasione per opporre alle calunnie di Cleone un verdetto trionfale dei giudici dei *Babilonesi* ovvero il sicuro favore di quel pubblico. Anzi il poeta si sente in dovere di spiegare il significato costruttivo della sua commedia, perch   non sembra che sia stato ben capito. Egli non si lagna degli spettatori, come far   nelle *Vespe* dopo lo scacco delle *Nuvole*, ma nemmeno li esalta, e nemmeno cade un'espressione del tipo di quella delle *Nuvole* in relazione ai *Banchettanti*, secondi in graduatoria: «da quando il Virtuoso e l'Invertito ricever   qui grandissimi elogi». Si tenga sempre presente che questa dei *Babilonesi* sarebbe la prima vittoria di Aristofane, e in un ambiente che non vedeva poeti nuovi vittoriosi dall'anno 435.

Strano, stranissimo il riserbo di Aristofane: del fresco e clamoroso successo presso gli Ateniesi non fa parola, ma si vanta fantasiosamente della fama presso il Re di Persia e gli Spartani. Strano, stranissimo il comportamento del pubblico e dei giudici: poco prima il pubblico avrebbe espresso il suo entusiasmo per i *Babilonesi* e i giudici avrebbero deciso la vittoria, e poco dopo Aristofane veniva con successo «calunniato dai nemici davanti agli Ateniesi pronti a decidere», tanto che il buleuta Cleone in seguito lo «trascin   dentro la Bul  ».

Almeno per il IV secolo consta che un giorno dopo gli agoni dionisiaci si svolgeva in teatro una assemblea popolare che discuteva la condotta dell'agone da parte dell'arconte e le eventuali offese cadute nel corso della festa, tali che potessero portare alla denuncia, davanti a quell'assemblea, del reo di oltraggio pubblico (cfr. Demostene *Midia* 8-10). Se l'assemblea approvava quella denuncia, proseguiva nelle sedi adatte un procedimento giudizia-

rio. Nel caso dei *Babilonesi*, se si concede una tale prassi già per il V secolo, l'assemblea nel teatro di Dionisio ammise che la denuncia di Cleone era giustificata, e Cleone portò l'incriminato davanti alla Bule, ma la Bule lasciò andare l'incriminato.

« Questa volta — dice il protagonista dei lenaici *Acarnesi* — Cleone non mi calunnierà che io sparlo della città alla presenza di stranieri. Perché siamo solo noi, il concorso è nel Leneo, e stranieri non ve ne son presenti: tributi, come sapete, non ne sono arrivati, e neppure gli alleati dalle città.... ». E il corifeo della parabasi dice: « Ateniesi, il poeta vi ha mostrato a quale democrazia sottostanno i popoli delle città alleate. Per questo ora quelli delle città che vi debbono portare i tributi verranno desiderosi di vedere [in teatro, cioè] l'ottimo poeta che si è arrischiato di parlare agli Ateniesi il linguaggio della giustizia [nei *Babilonesi*, in particolare] ».

Sia qua o no implicito quasi un appuntamento in teatro con gli alleati per le Dionisie del 425, certo è che il linguaggio degli *Acarnesi* non depone a favore di un trionfo dei *Babilonesi*. Anzi il linguaggio degli *Acarnesi* esclude un trionfo.

La prima vittoria dionisiaca di Aristofane non può essere caduta che nel 425, due mesi dopo la vittoria lenaica con gli *Acarnesi* che superarono Cratino e Eupoli. Dopo quei due trionfi, nell'estate 425 il poeta si decise a chiedere personalmente all'arconte almeno un Coro per il 424, per i *Cavalieri*. Il secondo trionfo, quello dionisiaco, poté essere particolarmente stimolante, ché cadde, ripetiamo, in un ambiente che non vedeva successi di poeti nuovi dall'anno 435 in poi. Alle Lenee la supremazia dei poeti vecchi era stata infranta nel 428 da Frinico, nel 427 da Mirtilo, nel 426 da Eupoli. Frinico vince la prima volta alle Dionisie dopo il 421, Aristofane già nel 425, Eupoli, dunque, nel 424: tutt'e tre vincono prima alle Lenee, e poi alle Dionisie. Il primato dionisiaco del 426 andò quindi ancora a un poeta vecchio. Due commedie aristofanee nel 425 sono del tutto normali: due commedie nel 426, due nel 422, e certamente due nel 424 e nel 423.

Per Aristofane non si è mai pensato alle Dionisie del 425, non tanto perché una sua presenza a quel concorso non ci è attestata, ma perché, quando dopo un'annosa polemica si è avuta la certezza che anche per il V secolo, e non solo per il IV, il nome del poeta e non quello del didascalo veniva iscritto nelle cosiddette Liste dei vincitori, si è guardato automaticamente alla Lista come a un calendario vittorioso dei *Babilonesi* curati da Callistrato, e non si è pensato ad altro. E nella attribuzione deve aver pure influito la solita tendenza a ridurre l'intervallo tra la coppia Ferecrate - Ermippo e Aristofane, e anche, perché no, il compiacimento di premiare al più presto possibile il tirone Aristofane e di constatare che gli Ateniesi onorarono liberalmente il poeta-paladino degli alleati.⁶

⁶ Qualche dubbio in GEISSLER, p. 5: « i *Babilonesi* ricevettero il primo premio; ma il poeta non si pronuncia su questo successo, perlomeno nelle commedie conservateci ». E dove doveva pronunciarsi? Nel *Pluto*? Anche ÖLLACHER, p. 101 sg., riconosceva che la

Agli antichi eruditi risultava il secondo posto in graduatoria per i *Banchettanti*, e della commedia dionisiaca del 426 risultava il titolo e, alla *Suda*, anche il didascalo. Sulla graduatoria, silenzio. Un silenzio che naturalmente non implica una non-vittoria dei *Babilonesi*. Certo un silenzio strano. Nell'antologia imperiale di Aristofane, la più recente commedia, il *Pluto*, dovette essere anche scelta perché risultava essere l'ultima che Aristofane mise personalmente in gara (cfr. Argomento III 4 del *Pluto*). La più antica commedia della raccolta, gli *Acarnesi*, non sarà stata scelta perché risultava essere la prima commedia vittoriosa in senso assoluto, e i *Cavalieri* perché la prima vittoriosa sotto nome di Aristofane? Queste ultime sono delle ipotesi naturalmente, e dispiace farne, tanto più che gli *Acarnesi* potrebbero essere stati scelti per la triade Aristofane Cratino Eupoli. Ma la vittoria dei *Babilonesi* è meno che un'ipotesi. È una superstizione. E le nostre considerazioni certamente non la scalfiranno, ché la tentazione di piegare un documento neutro a favore dei pochi fatti attestatici è tanto forte da far perdere la prospettiva dei molti fatti non attestatici.

Una vittoria un anno prima o un anno dopo è certo un'inezia. Ma è meglio correr dietro a tali inezie che fidarsi di coloro che sentono fragore di applausi liberali nel teatro dei *Babilonesi* e fragranza di cuoio cleoniano nel *Centauro*, e che guardano alla Lista dionisiaca come a un esatto calendario di vittoriosi *Babilonesi*: quella Lista che cronologi e 'storici' della letteratura non si curano di analizzare, ché essi sdegnano le fatiche 'ancillari'. Proprio quelle Liste che sono gli strumenti essenziali per inquadrare storicamente gli esordi dei nuovi e il declino dei vecchi commediografi di Atene.

Sia quel che sia, una più fondata cronologia del tirocinio di Aristofane

parabasi degli *Acarnesi* implica solo una buona affermazione dei *Babilonesi*. Ciononostante si decideva per la vittoria. Il WILAMOWITZ, *Lysistrata*, Berlin, 1927, p. 41, rinvia al Geissler e scrive: «bisogna ora riconoscere che i *Babilonesi* furono vittoriosi: la testimonianza della Lista infatti è decisoria, *schlägt durch*». L'EDMONDS, che apre la sua edizione comica del 1957 con il motto «I will go back to the Country of the Young», è tanto candidamente retrogrado che ignora il nuovo frammento dei Fasti pubblicato negli Stati Uniti nel 1943 (e certo di dominio pubblico anche nella sua dedicatoria Cambridge University Library) e seguita a collocare le prime vittorie di Ferecrate e di Ermippo nel 433 e nel 429. In questa lussuosa edizione provoca qualche sgomento anche la tavola cronologica finale. Non meno ministra di sgomento è l'altrettanto novissima trago-comocronologia di F. STOESSL, in «Enciclopedia dello spettacolo», Roma, 1957, IV, cc. 726-733. Eccone un florilegio, ma solo per i primi e gli ultimi anni della carriera del solo Aristofane, con in parentesi le 'pezze d'appoggio' stoessliane: *Banchettanti* lenaici (scolio *Nuvole* 529 [evidentemente citato per il secondo posto in graduatoria; ma qual è allora la documentazione sull'agone 'lenaico' della commedia? I non citati *Acarnesi* 1155? Ma!]), *Babilonesi* vincitori (Liste dei vincitori), Dionisie 422 *Nuvole seconde* (Argomento *Nuvole*), Dionisie 420 *Pace seconda* (Arg. *Pace*), Dionisie 401 Aristofane vincitore (Dittenberger, *Syll.*³ 1083). L'articolo dello Stoessl fa parte della voce *Feste dionisiache*, voce aperta e chiusa da colonne altrettanto mostruose sulle Dionisie e Lenee e sulle Antesterie. Il tutto concluso da una selvaggia Bibliografia a cura della Redazione. È tanto forte la superstizione nella vittoria dei *Babilonesi*, che gli interpreti che ritengono senz'altro lenaici i *Banchettanti*, come da ultimo lo Stoessl, non si sono nemmeno domandati se Aristofane non abbia già primeggiato alle successive Dionisie del 427.

negli anni 427-425 può essere la seguente (mettiamo fra parentesi angolari le nuove risultanze e deduzioni, fra parentesi quadrate la dottrina corrente):

1. < Dionisie > 427: esordio non ufficiale coi *Banchettanti* a cura di Callistrato; secondo in graduatoria e primato di un poeta prearistofaneo;

2. Lenee 426: una commedia [*Centauro*] a cura di un didascalo [Filonide]; prima vittoria di Eupoli dopo l'esordio del 429 e terza vittoria lenaica di un poeta nuovo dopo le affermazioni di Frinico nel 428 (esordio nel 429) e di Mirtilo nel 427;

3. Dionisie 426: *Babilonesi* a cura di Callistrato, [vittoriosi]; < vittoria di un poeta prearistofaneo > ;

4. Lenee 425: *Acarnesi* a cura di Callistrato, vittoria su Cratino e Eupoli; < prima vittoria della carriera aristofanea > ;

5. < Dionisie 425: una commedia vittoriosa a cura di un didascalo; seconda vittoria della carriera aristofanea e prima affermazione dionisiaca di un poeta nuovo dopo l'anno 435, seguita nel 424 dalla prima vittoria dionisiaca di Eupoli > .

CARLO FERDINANDO RUSSO

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

GIACOMO PUCCINI

(22 dicembre 1858 - 29 novembre 1924)

A cento anni dalla nascita e a più che trenta dalla morte abbiamo finalmente trovato il giusto punto prospettico. Oggi noi sappiamo con tutta certezza che molte pagine di quella musica resteranno (non diciamo di più perché non vogliamo indulgere all'euforia del centenario, alla quale forse già da qualche tempo ci si stava avviando). All'inquietudine, al travaglio delle polemiche è succeduto un senso di pacatezza sicura. A persuadercene basterebbe paragonare (anche questo può essere un indizio) le risonanze che il nome del compositore ci suscita oggi, se mai interiormente lo pronunziamo, con quelle di molti anni fa. Allora quel nome, lo ripetevamo con una certa aria di sufficienza o peggio, e ciò avveniva al solito per effetto dei grandiosi modelli che ci occupavano lo spirito.

Contro quel che potrebbe sembrare a proposito di una musica così melodica e orecchiabile, e forse anzi proprio per questi caratteri, la critica sul maestro lucchese non è stata davvero cosa semplice. Essa si snodava faticosamente, quasi travagliosamente, quando quell'arte era in pieno svolgimento, con conseguenza di ondeggiamenti, di scosse. Si dirà che questa è la condizione di ogni critica, sempre che una nuova voce di poesia si faccia udire. Infatti anche lo studioso più nutrito e scaltrito, più abituato a scervere dal contingente l'universale poetico, difficilmente potrà vincere d'un subito le resistenze offertegli da certi orientamenti di gusto, o come oggi dicono, da certe poetiche che più gli siano familiari.

Vero; ma tale condizione si aggrava quando siamo in presenza del fatto musicale, e per la minore saldezza di concetti direttivi e per altro ancora. Chi sono quei critici? sono in gran parte autori, vogliamo dire artisti essi medesimi; e allora non si tratta più soltanto di premesse di gusto, ma addirittura di ideali d'arte ai quali essi tendono a commisurare le opere altrui.

Se nostro compito fosse delineare, sia pure sommariamente, una storia della fortuna pucciniana, dovremmo in questa critica piuttosto arcigna e

guasta dal vizio dei paragoni espliciti e più ancora sottintesi, distinguere due momenti: la prima protesta, circa ai tempi di *Bohème* e di *Tosca*, si ebbe in nome dell'accademismo contro quel verismo che al Puccini si attribuiva (vedi le recensioni e i resoconti nei quotidiani e nelle riviste del tempo), la seconda, molti anni più tardi, dopo il 1910, fu fatta invece in nome di movimenti musicali d'avanguardia. Per gli uni la musica del maestro luccchese era piuttosto sciatta e facilona, per gli altri piuttosto candida e ingenua. Più intelligente ed acuta senza dubbio quest'ultima critica, pur giovanilmente severa e intemperante, e per manco di affiatamento con l'estetica contemporanea, contaminata da pregiudizi generistici, come là dove affermava la superiorità della musica sinfonica sulla operistica, e sommamente impropria altresì nei termini, come quando con ibrido accoppiamento parlava di *arte borghese*. Essa ci ha detto, se non altro, quello che il Puccini non era e non poteva essere, poi ha cercato di determinare, e sia pure non senza certo faticoso arrancare, le condizioni storiche e ambientali; infine, se anche un po' a denti stretti, ha fatto in quella musica ammissioni e riconoscimenti tuttora validi e validi anzi oggi più che allora: qualcosa nel Torrefranca¹ e di più nel primo Pizzetti:² «vi sono, qua e là, melodie che ci commovono di una commozione, passeggera, d'accordo, ma vera, ma innegabile [...] certi accenti di tristezza e certi accenti di dolore che esprimono efficacissimamente lo scoramento pauroso e la sofferenza passiva degli esseri umili e deboli percossi e abbattuti dalla sventura». E a proposito del sorgere dell'alba su Roma nella *Tosca*: «È una pagina di musica delicatissima e suggestiva. C'è espresso mirabilmente il senso di stupore e insieme di trepida commozione da cui si senton dominate soprattutto le anime umili e affettuose dinanzi allo spettacolo della natura».³ Dunque un sia pur modesto rivo di poesia idillica ed elegiaca. E il Puccini, che ben si conosceva, aveva detto: «Non sono un musicista di cose grandi, io; sento le cose piccole e non amo trattar d'altro che di cose piccole».

Dietro questa scia si è messa la critica posteriore, specie dopo il '24, anno della morte, sempre più addolcendo, sempre più allargando e aumentando di favore per un Puccini, negato invero alle altezze del dramma (mi riferisco a quel drammatico sentire che è, non dico di uno Shakespeare, sì di un Alfieri, di un Verdi, di un Wagner), ma nel suo idillio e nella sua elegia sincero ed efficace se altri mai, allo stesso modo poi che artefice e cessellatore peritissimo, e perito anzi sempre di più. Lo stesso Pizzetti, che in più di una occasione ebbe a modificare il tono iniziale, finì col dire⁴ che non solo rimangono vive nelle parti essenziali le ultime opere, ma viva tut-

¹ F. TORREFRANCA, *G. Puccini e l'opera internazionale*, Bocca, 1912.

² I. PIZZETTI, *Giacomo Puccini*, prima su «La Voce», 1909 e poi in *Musicisti contemporanei*, Treves, 1914.

³ Noi abbiamo dato di quel brano della *Tosca* (in «Belfagor», 1954, n. 2) tutt'altra interpretazione, ma questo poco importa perché qui siamo in sede di storia della critica.

⁴ *Incontro con Puccini* in «La Scala», luglio 1950.

tavia rimane « quella appassionata *Manon* » e specialmente la *Bohème*, « la più schiettamente, più perfettamente pucciniana ». Ma tutta la critica ormai da un pezzo mostra una sua fondamentale simpatia, e se si desidera qualche esempio possiamo ricordare tra i molti: Vittorio Gui, *Puccini* in « Pianoforte » 1922, ripreso in *Battute d'aspetto* 1934; Guido Maria Gatti, *Rileggendo le opere di Puccini* in « Pianoforte » 1927 e *P. dieci anni dopo la morte* in « Pan » settembre 1934; Gino Roncaglia, *La Fanciulla del West* in « La Scala » novembre 1955; Massimo Milà, *La Bohème* in « Teatro alla Scala », Stagione lirica 1952-53; Piero Santi, *Senso comune e vocalità nel melodramma pucciniano* in « Rassegna musicale » 1958 n. 2; e migliore di tutti come quadro complessivo dei caratteri stilistici il *Ritratto di Puccini* di Vincenzo Terenzio (Bergamo 1954).

Non credo che oltre la definizione da noi data e che è su per giù conforme ai giudizi degli autori qui elencati, si potrebbe andare senza incorrere nel pericolo di rivalutazioni artificiose e ispirate dalla circostanza.

Ma se di questa critica, lontana e vicina, ci sentiamo debitori, compresa quella malevola del Torre Franca, nata se non altro da un inquieto travaglio, nessun debito, se non per copia di notizie offerte, professiamo invece verso l'agiografismo goffo e monotono,⁵ e moltissimo diffidiamo poi degli scroscianti applausi delle platee (perché infatti pubblico e critica si sono sempre configurati come irriducibili nemici a proposito del Puccini). Anzi proprio qui si è venuto elaborando quello che chiamerei il puccinismo, si è venuta addensando cioè tutta una patina di volgarità. Se il Pascoli è o è stato il poeta delle maestrine sentimentali, spasimose di bontà, il Puccini è stato, e forse è tuttora, il poeta delle sartine in amore: Rodolfo e Mimì, la mogliettina Butterfly e via dicendo. Ma il poeta vero non è questo *secretario* di private faccende: il suo cuore è caldo, ma la sua pupilla è ferma, demiurgica; sempre al momento romantico va aggiunto il momento classico. Noi crediamo che tanto più facilmente e volentieri ci affisseremo nell'immagine del Puccini, quanto più il puccinismo sarà, se non liquidato, almeno circoscritto. Queste cose, che non potevamo tralasciare, abbiamo preferito raggruppare tutte nel bel principio, perché il discorso proceda poi senza intoppi. Facilmente il lettore potrà riferirvisi di volta in volta.

Il Puccini esordì con l'opericciuola *Le Villi* al teatro Dal Verme di Milano, il 31 maggio del 1884, subito dopo la sua uscita dal Conservatorio di quella città; e ciò fu sotto gli auspici di suoi vecchi maestri e di altri musicisti ancora. Aveva venticinque anni. Molte cose si stavano cambiando nel clima dell'opera italiana. I musicisti che venivano su allora palesavano altri gusti, tendevano ad altri procedimenti; aspiravano ad un più stretto contatto con la vita quotidiana, a un mondo più piccolo e circoscritto, quasi che l'eredità del primo Ottocento li mettesse in soggezione e in imbarazzo.

⁵ G. ADAMI, *G. Puccini*, Treves, 1935; *Epistolario di G. Puccini*, Mondadori, 1928; *Il romanzo della vita di G. Puccini*, Rizzoli, 1942.

In parole conclusive, il verismo batteva ormai anche alle porte del mondo musicale, quel mondo dove pure i movimenti storici si percepiscono sempre con ritardo. Se non che questa qualifica di verista noi dobbiamo assumerla come punto di orientamento, come premessa storica, quasi direi come dato anagrafico, in quanto ogni scrittore non può essere scardinato dal proprio tempo; ma subito dobbiamo dimenticarne allorché siamo in presenza dei poetici fantasmi, se non vogliamo di continuo essere tratti fuori dalla loro contemplazione per correr dietro ai vari *ismi*. E se tale pericolo in critica musicale esista o meno lo dicono le molte e molte pagine che in essa troviamo di tenzonamenti astratti e a vuoto.

La breve opera piacque, e forse piacque soprattutto come la promessa di un giovane. Anche oggi si ricordano con un certo interesse alcune melodie, come alla fine del primo quadro la preghiera di Anna (Anna, la fanciulla fedele in contrapposizione alla maliarda che le toglierà l'amore dell'incauto Roberto) e il pezzo sinfonico della tregenda delle nordiche Villi, le mitiche vendicatrici che trascinandolo nelle loro danze faranno poi morire l'uomo, appunto in punizione dell'infedeltà commessa. A quest'ultimo pezzo anzi specialmente teneva il Puccini, poiché coltivava allora l'illusione di esser chiamato alla musica sinfonica; e un *Capriccio sinfonico* già aveva composto come saggio finale del Conservatorio.

Le Villi sono, come dicevamo, dell' '84; dovettero passare cinque anni prima che il Puccini affrontasse di nuovo la scena. Ciò ci dà occasione a qualche considerazione sul suo temperamento. Egli non fu un audace o un impetuoso; fu al contrario molto cauto e introspettivo, ed anche timido. Gli intervalli fra opera e opera sono di tre, quattro e una volta anche di sette anni, sebbene (ad eccezione dell'*Edgar*) la maggior parte di questo tempo il Puccini la impiegasse poi nella scelta dell'argomento e nelle correzioni del libretto da musicare. In ogni modo i musicisti hanno in genere ben maggiore celerità e fecondità. Si direbbe che la materia offra loro meno peso, meno resistenza, o almeno che la fatica sia più lieta e più facile la vittoria. Noi pensiamo anzi che non pure al musicista, ma allo stesso critico musicale (quando, ben inteso, sia ferrato e ad una indispensabile preparazione estetica generale ne congiunga un'altra davvero specifica) debba arridere più vivace l'estro. Vi è una maggiore fluidità. Il Puccini non fu di questa facile, prolifica famiglia; procedeva sempre con vigile meticolosità. Bisogna dire però che questa prima volta l'attesa non gli giovò se, presentatosi alla Scala con *Edgar* (21 aprile 1889), ebbe accoglienze assai più contrastate. La colpa fu in gran parte del buon Fontana, lo stesso librettista del *Le Villi*, il quale, pescando nel suo repertorio di nordico romanticismo, ammannì un vero orrore melodrammatico, con tanti colpi di scena e situazioni così tese da non potersi quasi nemmeno esporre: e questo portò il musicista all'insincerità e all'amplificazione retorica. Almeno i libretti del Piave per il Verdi avevano un loro carattere di irruenza che poteva incidere sul compositore; ma in questo del Fontana non c'è che farraggine.

La cosa migliore di quest'opera mal riuscita è un'elegia funebre; e ricordo, a titolo di curiosità, che, direttore Toscanini, essa fu eseguita nel Duomo di Milano sulla salma del Maestro riportata in patria.⁶

Ed eccoci finalmente alla lieta stagione. Egli ha ormai trovato se stesso. La precedente attività si configura, rispetto alla seguente, in un rapporto di attesa ad evento, di vigilia a celebrazione. Il pubblico in genere nulla sa delle *Villi* e dell'*Edgar* — se mai avrà imparato adesso nell'occasione del centenario —; il Puccini comincia ad essergli noto con *Manon* e *Bohème*. Una spia indiretta della raggiunta maturità può cogliersi anche nel differente atteggiamento verso i suoi librettisti. Finora era stato piuttosto passivo: *Le Villi* aveva sì accettato con un certo compiacimento; ma perché? perché esse gli davano occasione al piccolo squarcio sinfonico: una ragione dunque piuttosto estrinseca; e se piaciuto non gli era l'*Edgar* (e come poteva essere altrimenti?) tuttavia non aveva protestato, non si era ribellato abbastanza. Ebbene, d'ora in poi sarà lui l'arbitro della scelta, lui il direttore, il tiranno, il torturatore implacabile dei suoi librettisti: — qui aggiungete un verso che addolcisca, là togliete una parola che appanna —. Voleva vedere, proprio vedere con gli occhi il personaggio in tutta nitidezza. La lezione dell'*Edgar* aveva fruttificato.

Manon al Regio di Torino, il 1° febbraio dell'893; *Bohème* pure al Regio, il 1° febbraio del '96.

Di questi due lavori preferiamo parlare in blocco per ragioni, diremo, di metodo critico. Si è detto che essi sono molto simili fra loro. Può darsi, se si bada a certi particolari di orditura (l'incontro dei due al primo atto ed in un'atmosfera gioiosa, il massimo di espansione all'esterno nell'atto II, poi l'intermezzo o simile che è come una linea di separazione tra i momenti della gioia e del dolore, e infine il progressivo incupirsi di quest'ultimo nei rimanenti quadri) oppure anche se si guarda a certe premesse di gusto: un tendere al piccolo o almeno un rifuggire dal grandioso. Ma le affinità si arrestano qui. Musicalmente le due opere non si richiamano, non si riecheggiano; ognuna esprime un mondo in sé concluso: *Manon*, più appartata e solitaria, *Bohème* più fluida, più ricca di circolarità.

Dio mi guardi dal sottovalutare *Manon*; essa ha accenti di struggente accoramento, e ognuno sa dove trovarli: nel III e nel IV atto. E già prima l'intermezzo ci dice, specie col trepido inizio, che il mondo della lietezza, il mondo settecentesco dei salotti e dei minuetti è ormai alle nostre spalle, e resta il cammino doloroso. Il più felice a nostro modo di vedere è l'atto III. Tutta l'opera — dicevamo altrove — si può contrarre nella scena di quella grigia alba autunnale, con l'appello delle deportate e la canzone del lampionaio, che vorrebbe essere lieta, della lietezza della fiaba, e suona invece così triste, quasi presentimento. Tutto qui serba una sua misura, un suo

⁶ A proposito di queste due opere iniziali vedi l'articolo, forse troppo inclusivo, di R. MARIANI, *Prodromi pucciniani: «Le Villi» e «Edgar»* in «Musica d'oggi», 1958, n. 4.

sommesso incanto di poesia. Bello però, nonostante qualche accento un po' sovraccarico, è anche l'atto IV, con quella landa sterminata che sarà la tomba di Manon. E qui che sorge la romanza « Sola.... perduta.... abbandonata.... ». Ma insomma in quest'opera c'è un prima e un poi, si avverte lo stacco. Le parti precedenti stanno un po' a sé, né sempre basta a ravvivarle la figura di Des Grieux, che pure è qui la più rilevata.

Nella *Bohème* vi è un tessuto più elastico, per cui si passa dal sorriso alla lacrima senza sforzo e quasi senz'accorgersene. L'opera veramente fusa, unitaria, è questa, se pure altrove possono esservi accenti ancora più espressivi (e vi sono nella stessa *Manon* per esempio, con la bellissima romanza sopra accennata). La *Bohème* rappresenta l'umana commedia della vita; su tutto, qui, il musicista riversa il suo interesse: sul quartiere latino in festa e baraonda la notte di Natale, come sulla soffitta dei quattro « bohémien », dove risuonano le prime voci di amore di Mimì e dove la non più lieta fioraia, consunta dalla tisi, tornerà un giorno per morire; su questa creatura delicata pur nella sua istintiva civetteria, come su quell'altra fanciulla che è Musetta, così diversa nella sua accesa carnalità, ma buona e cordiale essa pure; e il musicista (ciò che più importa) saprà distinguerla, conferendole note appropriate, più forti ma non però volgari. Il momento di Musetta si troverà specialmente nel secondo quadro che da lei anzi si potrebbe intitolare: « Quando men vo soletta per la via ». Umana commedia della vita, dicevamo: commedia dai molteplici aspetti, che tutti si unificano in un fondamentale tono poetico. Siamo ugualmente lontani dalla monotonia che annoia e dalla disuguaglianza che stride. Se non avessi paura di fare un cattivo epigramma, direi che gli stili si risolvono nello stile. Perché differenziazioni e sfumature particolari non mancano certo. Limitiamoci pure al 1° Quadro; dove non basta dire che l'ingresso della protagonista è particolarmente sottolineato, ché questo nell'opera è un fatto di ordinaria amministrazione, massime quando la protagonista introduca un'aura amorosa. Ma si badi al cambiamento repentino di Schaunard, alla canzonatura umoristica onde è fatto segno Benoit, al commento sulle parole « che viso di malata » e nel duetto stesso alle note dell'uomo e della donna.

La *Bohème* è varia, flessibile, trascorrente: il che importa facilità di accostamenti. Un esempio: siamo nel 3° Quadro e l'atmosfera si è incupita; il freddo e la solitudine invernale sembrano penetrare nelle note. I due vorrebbero dividersi, stanchi di un amore tutto scosse ed urti. Poi sempre meglio si avverte che vacillano e cercano almeno un indugio. Il fraseggio è disinvolto e pieno di un'arguta tenerezza: « Addio dolce svegliare alla mattina — Addio rabbuffi ». « Con subite paci! » — « Sospetti ». « Baci! » — « E gelosie! ». « Che un tuo sorriso acqueta ». Ebbene, è a questo punto che s'inserisce la controparte degli altri due amanti meno sentimentali, che si litigano, si ingiuriano e quasi vengono alle mani. Una zeppa? il solito convenzionalismo da teatro? Non direi proprio. Mi sembra anzi che ciò risponda alla temperie della nostra opera, quale abbiamo tentato di descriverla. E

l'atto che io preferisco, perché così ricco di moti interiori. La tristezza che faceva groppo all'inizio e gravava pure sul paesaggio, si scioglie sulla fine o almeno si attenua in una tenerezza affettuosa, dove non manca nemmeno una qualche increspatura di sorriso.

Il IV atto, a nostro modo di vedere e sia pure in contrasto con quello della maggioranza, presenta qualche indugio e ripetizione. Bello l'impeto con cui i bohémien in duetto effondono la loro nostalgia ora che le donne si sono allontanate (« O Mimì tu più non torni ») e la soffitta si ritrova nella primitiva solitudine (ce lo dice il ripetersi del tema dell'opera); ed efficaci gli scherzi dolorosi con cui essi cercano di eludere lo squallore; ma non sarebbe stato opportuno qualche colpo di forbici? E se poi è naturale che i motivi della gioia e dell'amore si riaffaccino all'animo più smorzati e languidi nell'ora della morte, e tanto più in un'opera come questa, dal tessuto così elastico e tutta agilità di trapassi, non ci sarà anche qui un troppo ripetere? insomma non avrà un po' di ragione l'accigliato e cruccioso Torrefranca? Comunque questi sono difetti lievi, piuttosto di esecuzione che non veramente organici, come invece accade per altre opere. Perché insomma non si può dire che il nuovo manchi; e basterebbe il « Sono andati? fingevo di dormire » quando la donna con sagace accorgimento vuole un ultimo colloquio con l'amato. Nessuna ricerca di effetti, nessuna montatura, nessun balzo improvviso: le note in una gamma discendente cadono soavi e piane, con un loro sentore d'intimità. Ed è un'intimità dolente: questo ce lo dice specialmente la parte armonica con quei diversi accordi di settima; procedimento che mancherà invece quando il motivo ritornerà nella chiusa dell'opera. Infine si noti col Gui l'accordo di *si minore* sforzato dopo le ultime parole di Mimì, accordo « d'intensa drammaticità » e veramente « tocco da grande artista ». Che la fanciulla è morta non sarà poi Schaunard a dircelo, ce lo dice proprio, ora, quel lugubre accordo. Il Maeterlink, corpulento nel fatto quanto nelle intenzioni vaporoso, ha cercato di fare entrare la morte misteriosamente, ma invano (*L'intruse*): il Puccini vi è riuscito.

La *Bohème* produsse sulla stampa echi di questo genere: « Noi ci domandiamo che cosa spinse il Puccini sul pendio deplorabile di questa *Bohème*.... noi che abbiamo applaudito e applaudiremo sempre a *Manon* nella quale si rivela un compositore che sapeva sposare il magistero orchestrale alla più sana italianità di concezione » (Berta in *Gazz. del Popolo*). Infatti i formalisti, come sarà più tardi il compianto Marangoni, preferivano *Manon* per una sua maggior sostenutezza orchestrale, mentre le signorili spezzature e sprezzature di *Bohème*, gli accenni folcloristici ecc., erano depressi, specie come indizi veristici. E: « *La Bohème* come non lascia grande impressione sull'animo degli uditori, non lascerà grande traccia nella storia del nostro teatro lirico » (C. Bersezio sulla *Stampa*). Evidentemente l'articolista non è stato profeta.

La *Tosca* fu data il 14 gennaio del 1900 al Costanzi, direttore il Mugnone.

E qui mi si consenta un breve indugio di carattere più strettamente per-

sonale, a indicare la genesi di un mio breve scritto sull'argomento. La *Tosca* l'avevo sentita da ragazzo, e mi era piaciuta molto. Pure la *Tosca* è, delle opere pucciniane, la più malfamata presso la critica. Costituirebbe quasi una parentesi ignominiosa nell'attività del musicista; a dirne basterebbe una di quelle *boutades* e di quei gesti a cui la critica musicale è avvezza nel suo non infrequente disdegno per le argomentazioni. Ora anch'io in seguito avevo dovuto versare molta acqua sui primitivi entusiasmi; pure, ogni qual volta Floria faceva udire i suoi accenti di voluttà amorosa, o nel chiuso dei teatri o nell'aperto delle piazze, dove per alcun tempo l'uomo di Predappio volle portati i suoi Carri di Tespi, non mi sembrava che ci fosse sempre da scuotere la testa. In questo stato d'animo, più ancora che ancipite, contraddittorio, nel quale pesava da una parte la soggezione alla critica ufficiale, ed entravano dall'altra impressioni dirette e genuine che dicevano malgrado tutto, il loro « Eppur si muove », rimasi a lungo; finché un giorno feci quel che si suol fare in simili casi, ossia cercai di liberarmi scrivendo.

Noto con piacere — quel piacere proveniente sempre dal non sentirsi soli — che un'altro critico,⁷ non disdegnoso della *Tosca* egli pure fino da ragazzo, si trova pressappoco nella stessa mia posizione; ed è anzi più inclusivo. Perché io, al termine di quella specie di esame di coscienza, tentai stabilire una distinzione fra dramma e idillio.

La fuga di Angelotti da Castel Sant'Angelo, l'aiuto prestato da Cavaradossi, l'inquisizione, la scena della tortura, la morte di Scarpia e poi di Cavaradossi stesso, fino al suicidio di Tosca, sono tutte cose che il Puccini non aveva sentito ma che solo si era sforzato, si era illuso di sentire; e, come avviene in siffatte congiunture, aveva cercato di aggrandire, facendo ricorso all'eloquenza, se non vogliamo proprio dire alla retorica.

Ma molte altre cose intanto sente ed ama con pienezza di abbandono. E anzitutto quel caro tempio di Sant'Andrea della Valle, dove si prega si (ché Floria è femminilmente pia), ma dove anche si dipingono belle immagini e si amano donne avvenenti, congiungendo insieme gli estri della fantasia e le ebbrezze del cuore. E su questa gioia già si profila il presentimento di una notte d'amore da trascorrere nella suburbana villetta dell'amante pittore (« Non la sospiri la nostra casetta.... È luna piena »).

Il tempio, presentato dapprima nella confidenziale solitudine che ha una chiesa quando vi si lavora, si verrà poi mano mano affollando di popolo, e un altro uomo giungerà a vanamente protestare, in chiave di baritono, il suo amore alla bella donna: il canto si armonizza mirabilmente col suono delle campane. Poi un magnifico paesaggio romano, tutto infuso dell'anima della protagonista, poi ancora l'impeto gioioso a cui i due amanti si abbandonano quando, credendosi finalmente liberi da ogni persecuzione, evadono dalla

⁷ G. VIGOLO, *Fascino e mistero di Tosca* in « Musica d'oggi », 1958, n. 1. Vedi anche D. MARNI, *Tosca - La fortuna di un melodramma che non conosce età* in « Teatro alla Scala », Stagione lirica, 1952-53.

realtà in un miraggio di mare e di lontani approdi; né va dimenticato infine lo sfondo della Roma napoleonica e l'incorniciatura di una primavera rigogliosa di mezzo giugno, dopo subito la giornata di Marengo. Queste le cose che hanno parlato alla fantasia del Puccini. E noi qui le rammentiamo appunto perché esse non sono soltanto nel libretto, ma anche e più nel fervore musicale.

Dramma e idillio, dicevamo; se non che essi non sono materialmente separabili: qui non si possono operare facili dicotomie; bisogna contentarsi di distinzioni ideali. Perché nel fatto avvengono scambi: e spunti melici fioriscono da una parte dopo gli accordi più cupi, mentre dall'altra lo stesso campo amoroso è spesso contaminato di enfasi, come nella seconda parte della romanza « E lucean le stelle ». Tuttavia un rapporto si è venuto creando fra le due parti, ed è che alla truculenza di quella negativa corrisponde nell'altra un più acceso ardore fantastico. Il canto qui cresce di tono, l'amore trapassa a voluttà. Manon e Mimì erano umili figure, quali possiamo incontrarle tutti i giorni, belle della loro fresca giovinezza; Tosca tiene dell'essere privilegiato, è la diva, la signora, è un po' creatura di sogno, ha qualcosa di pagano. Questo balza chiaro quando si raffrontino i rispettivi motivi musicali. Ed è perciò che quest'opera, nonostante tutto, lascia nell'animo un'impressione di lietezza. La tortura, il suicidio ecc. si dimenticano, anzi non sono mai esistiti: resta la visione di quel tempio dove l'amato vagheggia l'amata, il paesaggio del preludio, e resta finalmente quella brama di evasione, così felicemente fermata nel 3° atto « Poscia a Civitavecchia una tartana.... E via pel mar.... » che forse, con buona pace di chi giudica con criteri di verisimiglianza, è il brano più bello dell'opera.

I malumori contro la *Tosca* sorsero subito fin dal suo primo apparire. Né si trattava già di denunciare l'interna frattura di cui l'opera soffriva (su di che non avremmo niente a ridire), ma piuttosto di una polemica spicciola e contraddittoria: di particolari da accogliere per un verso e da respingere per un altro, di soggetti musicabili o meno, quasi si trattasse di « predicabili » o « non predicabili » per parlare il linguaggio dei quaresimalisti (vedi L. Torchi: *Tosca* in « Rivista Musicale Italiana », 1910, I). E su tutto domina la nota antiveristica, come chiaramente mostra questo passo di un altro critico, M. Virgilio (*Della decadenza dell'opera in Italia*, 1900): « Nel *Germinale* e nella *Terra* di E. Zola sono brani, benché di un verismo spinto e ributtante (*sic*), pure attraenti così da assurgere ad opera d'arte. Ma quelle pagine [...] rivestite di note, farebbero inorridire, perché la musica non potrebbe affermarsi e predominare, non trovandovi l'elemento poetico, ma riuscendo soltanto a caricare maggiormente le tinte oscure del quadro [...]. Pensate invece quale profumo poetico spiri dalle pagine dei *Promessi Sposi* e come sono belle le anime dei principali personaggi ». E sì che il buon Ponchielli proprio con *I Promessi Sposi* non aveva avuto troppa fortuna!

Il Puccini presentò la *Butterfly* alla Scala il 17 febbraio del '904, e subì il più clamoroso degli smacchi (muggiti, grugniti ecc.). La ripresentò il

28 maggio al Teatro Grande di Brescia, ed ebbe un trionfo. Come si spiega ciò? Certamente con ragioni esterne: egli aveva commesso errori di tattica teatrale, e con la conoscenza che aveva del pubblico seppe prontamente riparare: tolse una reminiscenza della *Bohème* che aveva mandato in furore, aggiunse sulla fine una romanza per tenore (« Addio fiorito asilo »), divise in tre i primitivi due atti per toglierne la eccessiva lunghezza, eliminò particolari inutili. La sostanza era su per giù la stessa, ma la presentazione diversa; e il bizzoso fanciullo si rabbonì. Ma allora — vien fatto di chiedersi — chi fa questa critica musicale, dove le persone del mestiere sono spesso forviate da pregiudizi di scuola e da puntigli privati, e il pubblico si mostra così mutevole e capriccioso? Si potrebbe rispondere senza celia: il tempo galantuomo. La critica musicale infatti, come ho già accennato qui stesso, è assai più lenta a formarsi che non quella di ogni altra arte. Spesso non bastano anni a stabilire un certo equilibrio.

Passando dalla *Tosca* alla *Butterfly* si prova un'impressione di disorientamento: a tutta prima sembra di non riconoscere il Puccini. È che nel frattempo quella che malamente si chiama la sua tecnica, e che meglio si direbbe la sua cultura (la conoscenza degli impressionisti) si è straordinariamente affinata. Egli si è venuto ammodernando o, per parlar con esattezza, maggiormente ammodernando. Sempre più le varie forme di recitativo hanno preso il sopravvento sul canto spiegato ottocentesco, mentre d'altra parte l'orchestra ha acquistato libertà di movimenti, rendendosi indipendente e preponderante. Non solo, ma a questo patrimonio che diremo generico un altro se ne aggiunge d'indole particolare. Per la *Butterfly* ad esempio si fa mandare dall'ambasciatrice del Giappone canzoni originali del paese, si mette in contatto con una attrice giapponese, si circonda di oggetti esotici atti a stimolarlo. Il simile farà poi per *La Fanciulla del West*, dove anzi intensificherà ed esaggererà. Orbene: di questo duplice bagaglio egli si avvarrà per tentare annotazioni psicologiche e descrizioni ambientali esotiche. Ma bisogna dir subito che siffatte descrizioni ambientali non si fanno rappresentazione, restano cosa a sé, miniature, cesellature, giuoco di intelligenza, nota di aristocrazia. Con mezzi assai meno complessi Verdi crea nel 3° atto dell'*Aida* (vedi specialmente le prime battute) un Egitto di di fantasia, e il paesaggio fa tutt'uno con l'animo dei personaggi. Il Puccini non sa comunicarci questa nota sintetica: anatomizza, sfaccetta. Egli insomma non potrà più ritrovare quello stato di grazia da cui erano uscite le prime due opere della maturità. Nondimeno, se mai momenti felici gli capiteranno ancora, si sentirà che la nuova cultura non è rimasta inutile.

Un rapido sguardo in particolare. Poco in verità c'è da notare nel primo atto oltre al duetto che lo chiude. E, come osserva il Sartori,⁸ il più lungo duetto d'amore che il Puccini abbia mai scritto ed è anche organico nel senso che le varie parti onde è composto cospirano tutte all'effetto finale. A noi

⁸ C. SARTORI, *Puccini*, Nuova Accademia Editrice, 1958.

piacciono specialmente le progressioni ascendenti che si iniziano su « Dolce notte — quante stelle » mentre gli accordi di quinta aumentata su cui cadono le parole « stéllé » « bèlle » (e il tenore rinforza: « Vieni, vieni ») con quel loro carattere indefinito sembrano allargare il panorama sonoro e conferire più impeto all'ascesa. Avevamo già udito questo all'arrivo di Butterfly accompagnata dal nuziale stuolo delle fanciulle.

Ma per il resto, nonostante tutta la buona volontà messa in opera, non abbiamo notato che sottolineature accorte, recitativi che spesso molte volte spuntano sopra il fugato iniziale che fa da sustrato e anche fuori di esso: la serva Susuki pronunzia un lungo complimento a Pinkerton che ne è contrariato, e Puccini glielo fa sciorinare in fretta come una filastrocca, fiorita al mezzo di uno spunto di lirismo, in modo da avvalorare il commento dell'altro: « A chiacchiere costei — mi par cosmopolita ». Pinkerton vuol vedere un astuccio che contiene un cimelio assai doloroso per Butterfly, la quale si schermisce: « E quello? » « Cosa sacra e mia » — « E non si può vedere? » « C'è troppa gente »: un moto discendente, brevissimo commento, e poi: « Perdonate ». E quando la fanciulla va alla Missione Americana per abituare gli dei patri (« Ieri sono salita — tutta sola in segreto alla Missione ») avverti inflessioni veramente dolorose. Il Puccini — dicevamo altrove — è sensibilissimo al potere evocativo della parola, e questo non è l'ultimo dei suoi meriti.

Ma la prima metà dell'atto soffre di un difetto, e questo si chiama Goro e più ancora Pinkerton: l'uno è un lenone, l'altro un facile seduttore. Sono volgari, e il musicista deve dircelo, ma non è il miglior modo quello di entrare in gara con loro. In verità qui si avverte un che di ballonzolante, si respira un'aria da operetta. « Meglio la *Geisha* » esclamava il Torrefranca, ed era certamente polemico, ma non aveva poi tutti i torti.

L'atto II sembra incidere meglio sulla figura della donna. Ella non canta più la sua pur felicissima lirica d'amore; s'interiorizza, comincia a interessarci per se stessa, per la sua pietosa insania prima, per il suo disinganno più tardi. Una tristezza di cose gravi si annunzia subito nei tocchi puramente orchestrali, poi nella nenia di Susuki che prega, e poi ancora nell'inizio del dialogo con Butterfly. Ella ripete l'ultimo saluto di Pinkerton « Piccina, mogliettina.... ». Le parole sono lente come se chi le dice seguisse una propria visione. E inserita qui la famosa romanza « Un bel di vedremo », romanza che ho sempre detestato sulla bocca delle dilettanti liriche, che però qui nel vivo dell'opera non dispiace. Ma insomma con l'arrivo di Pinkerton e di Goro l'atto scade un poco dal suo felice inizio e si frantuma in una conversazione piccina, nonostante qualche tocco intenso che certamente non manca. I librettisti sono stati per questa storia dolorosa più ricchi di suggerimenti di quanto non abbia saputo raccogliere il compositore.

Bello per intero è soltanto l'atto III. Qui il Puccini fa veramente sul serio. L'attesa della sposa innamorata l'ha sentita solo brevemente ed epi-

sodicamente nel II, ma profondamente sente ora lo strazio della donna delusa e della madre orbata, la più completa catastrofe insomma dopo tanta e così lunga illusione; e queste sono tra le più belle pagine non solo dell'opera ma di tutta la produzione. Tragedia dunque che si restringe e contrae in un solo atto, l'ultimo: cosa non rara nel nostro. In questa temperie si riscatta anche quel fantoccio di Pinkerton, che ci fa udire accenti di acuto rimorso, massime nel concertato e nel duetto col console, mentre la sua romanza « Addio fiorito asilo » è per vero alquanto inferiore.

La Fanciulla del West fu data il 10 dicembre del 1910 al Metropolitan di New York ed ebbe un vero successo all'americana. Pure noi come già altri (Sartori) confessiamo di avere per quest'opera scarsa simpatia. Essa rappresenta l'exasperazione della *Butterfly* e d'altra parte ne attenua i pregi.⁹ A proposito della *Fanciulla* si è fatto (e a farlo è stato anzi il Puccini stesso in una lettera) il nome di *Bohème*: « La Girl promette di diventare una seconda *Bohème*, ma più forte, più ardita e più ampia ». Parole che in fondo non definiscono nulla, in quanto si fondano su un'analogia non pure esteriore, ma vaga, lontanissima: quel vivere un po' *ex lege* dei rispettivi personaggi. Ma in *Bohème* si sente palpitare la giovinezza stessa dell'autore, ancora recente sì, eppure già superata nel ricordo e quindi inalzata a poesia; laddove *La Fanciulla* è per la maggior parte opera dell'intelletto astraente e non della fantasia creatrice. Il Puccini, con quel suo animo aperto a ogni novità, è stato preso di un certo interesse per un paesaggio insueto come il Far West e per i cercatori d'oro, gente avida e rude ma anche candida e talvolta generosa. E li dipinge e descrive musicalmente, ma senza riviverli intimamente, ché a tanto non giungeva la sua visione. La conseguenza è un divorzio tra un'ispirazione che langue e un'orchestrazione coloristica, sommamente esperta e accorta, che però non trascende, confessiamolo pure, il virtuosismo: cosicché l'ascoltatore resta ammirato, ma difficilmente gli avviene di commuoversi. Per questo *La Fanciulla* piace tanto ai direttori d'orchestra, e dal loro punto di vista hanno perfettamente ragione. Ci dicono che Toscanini prediligesse quest'opera su tutte le altre pucciniane e Mitropoulos la portò qui a Firenze nel Maggio del '54 dirigendola egregiamente. Si tratta spesso di impasti aspri e un po' crudi, quali puoi ascoltarli ad esempio nel I atto durante il giuoco alle carte e in zuffe e baruffe; ovvero nel III quando i minatori pieni di odio inseguono affannosamente Johnson. Ma il pennello pucciniano conosce anche sottili sfumature e rapidi tocchi, quali si trovano specialmente nell'atto II. I momenti veramente poetici, come già lasciavamo intendere, sono rari, ed occorrono quando si perde di vista questo o quel costume, per entrare in un ordine di sentimenti universalmente umani. Perché la nostalgia è, sì, dell'emigrante, ma è soprattutto

⁹ Una tesi quasi del tutto opposta è stata sostenuta da M. RINALDI, *G. Puccini. La fanciulla del West*, Milano, 1949, e da R. MARIANI, *L'importanza di Minnie nel « secondo » Puccini* in « Teatro alla Scala », Stagione lirica 1956-57.

dell'uomo, e ben la conosceva il Puccini con quel suo animo, nel fondo e contro ogni apparenza, così malinconico. La breve lirica della nostalgia, che comincia col suono del banjo e col canto di un girovago e poi ascende e trova la sua acme nel coro, per poi ancora decrescere e spegnersi, è la prima oasi che ci sorride in questa non ricca rassegna di motivi poetici. L'atmosfera è di nuovo grigia. Più tardi, qualche accento di acre amarezza nell'appello di Rance, lo sceriffo vanamente innamorato: « Minnie, dalla mia casa son partito, — ch'è là dai monti, sopra un altro mare ». « Rance » scrive opportunamente il Terenzio « è figura umana e patetica nella sua solitudine, nel suo amore inappagato, nella sua rinuncia ». Non è un malvagio come Scarpia, se malvagio può dirsi questi pure, morto com'è poeticamente e in ogni caso vivo soltanto nella sua insidiosa galanteria alla dongiovanni.

Ma il più significativo è senza dubbio sulla chiusa dell'atto, nel duetto d'amore, unico ed eterno motivo pucciniano e appunto per questo vario e sempre rinnovantesi. Tosca ad esempio appare come una dominatrice (è lei che piega a sé Cavaradossi e impronta di sé il paesaggio), laddove Minnie, pur così fieramente verginale, al contatto dell'uomo piega e si fa piccola. È lei a subire il fascino di Johnson, e basterebbe ascoltare le note che rivestono le rispettive frasi: di lui « Amai la vita e l'amo, — e ancor bella m'appare »; di lei « Io non son che una povera fanciulla — oscura e buona a nulla » e vedi i valori puramente orchestrali che la preparano. E se Minnie stessa ha detto con forza « Ma il primo bacio debbo darlo ancora » la frase, pur così accesa, poi castamente discende e si smorza. Anche si veda il finale dell'atto terzo e dell'intera opera. Non aveva interessato molto la precipite corsa dietro al bandito per la gran selva californiana, o l'irrompere improvviso dell'amante salvatrice nel momento cruciale, o quel testamento spirituale di lui che è la romanza « Ch'ella mi creda — libero e lontano ». Tale romanza non mi sembra per sé stessa una rarità, sciupata per giunta dall'orchestra che canta all'unisono, in non dubbio effetto di corpulenza e di massiccia: procedimento non insueto al Puccini ma non per questo meno rovinoso. Disturba specialmente l'inizio. Ma bene interessa invece la perorazione della donna, bellissima invenzione melodica e così appropriata, nonché il seguito, quando ancora torna il motivo della nostalgia già udito nel primo atto: quel motivo era troppo vitale perché potesse perdersi; sentivamo che quasi continuava ad agire per vie sotterranee. Scrive ancora il Terenzio: « Questo motivo di nostalgia doveva essere quasi la situazione chiave di tutto lo sviluppo drammatico »; esso ricompare in fine « a rischiare, come una luce di spirituale dolcezza, quegli animi avvelenati dall'odio ».

Come si vede, anche nelle opere meno felici, o diciamo pure piùfortunate, un nucleo poetico non manca mai, allo stesso modo che in Pascoli e in D'Annunzio, per citare due poeti della parola al nostro contemporanei. D'ora in poi il Puccini non scriverà più opere di grande mole fino alla *Turandot*. Forse la sua vena momentaneamente stagnava.

La rondine andò in scena a Montecarlo il 28 marzo del '17, dopo aver

avuto complicate vicende editoriali, che noi, contro il nostro solito, qui riferiamo, sulla scorta dell'Adami e del Sartori, perché esse possono anche incidere sulla composizione e quindi sul problema critico.

Il Puccini aveva cominciato a scriverla come operetta ad invito dei direttori del Karltheater di Vienna, finché, preso da disgusto per quel campo nel quale non si era mai cimentato e che in fondo non lo attraeva, aveva cercato, ma vanamente, di rompere il contratto. Ottenuto aveva invece, di trasformare l'operetta in opera a questi patti: che egli si sarebbe riservato i diritti per l'Italia ed altri paesi, mentre per altri ancora, specialmente tedeschi, li avrebbe lasciati agli editori stessi. Parrebbe che l'opera, per la zona che concerneva il Puccini, fosse dovuta andare senz'altro a Ricordi, suo antico ed assiduo editore, ma Ricordi non amava quel « cattivo Lehar » e tergiversava: fu allora che passò invece nelle mani dell'editore Sonzogno, il quale riscattò completamente l'artista dagli editori viennesi.

Ma se il nome è di opera, la sostanza resta pur sempre quella dell'operetta; vien fatto di pensare a un edificio che sia riadattato a un fine diverso da quello originario. *La rondine* ha freschezza, ma si tratta di una freschezza superficiale; tanto è vero che le cose migliori sono i ballabili, come il Valzer della Primavera. Oggi non si esegue quasi mai nei nostri teatri, caduta in disuso, nonostante i ritocchi che l'autore vi apportò. Tuttavia, ricondotta in quella temperie di soggetti viennesi e senza insistere troppo su qualche stonatura fra elementi originari e sovrapposti, *La rondine* non dispiace.

Il *Trittico*: New-York, 14 dicembre 1918. Non si tratta di una medesima opera, tripartita bensì, ma mirante, a ragione o a torto, ad una fondamentale unità. Sotto questo titolo si raccolgono tre opericciuole, non solo di diverso soggetto ma, che più conta, di diversa ispirazione. Se l'autore le ha congiunte e le faceva eseguire insieme, era per mostrare tre stadi diversi della sua sensibilità musicale: per ragioni dunque più psicologiche che estetiche. Del resto oggi è invalso l'uso di rappresentazioni separate.

La prima contiene un fatto da cronaca nera, la seconda la tragica vicenda di una suora, la terza un episodio dell'Inferno dantesco, tratto a significato umoristico o meglio scherzoso. Vano, secondo l'insegnamento crociano, sarebbe istituire paragoni. Solo accenneremo fin d'ora, e diremo meglio in seguito, che opera quasi mancata è l'ultima, il *Gianni Schicchi*, ossia proprio quella che da un punto di vista meramente formalistico riscuote più consensi. Ma noi dobbiamo guardare all'intimo, all'ispirazione.

Il *Tabarro*, come è stato recentemente rievocato anche su *La Nazione*¹⁰ prende il suo argomento da un atto grandguignolesco, *La Houppelande* di

¹⁰ P. L. MELANI, *Puccini cercava lungo la Senna l'ispirazione per il « Tabarro »* in *La Nazione*, 10 novembre 1958; dal quale articolo si vede come a quest'opera che andò in scena agli ultimi del '18 il musicista già pensasse fino dai primi mesi del '13, allo stesso modo del resto che l'idea di trar partito dalla *Tosca* del Sardou risale niente meno che ai tempi dell'*Edgar*. Nel frattempo altri argomenti sorgevano, e magari cadevano. Era questa la sua consuetudine, il suo metodo di lavoro; come già accennavamo parlando dello stesso *Edgar*.

Didier-Gold. Al Puccini, scrive l'Adami, era piaciuta soprattutto l'atmosfera, « quel colore di Senna e di vita errabonda su un barcone », qualcosa di rude e di torvo insomma: e bisogna riconoscere che, se la musica piace, è appunto perché egli vi ha saputo trasfondere una certa ansia drammatica. Ciò non gli accade di frequente. Perché è vero, sì, che egli indugia a lungo sui personaggi, specie femminili, quando già si profila la catastrofe; ma quella è un'altra cosa, è una morbida e talvolta un po' estenuata elegia; laddove qui si ha il graduale addensarsi di un incubo, e tanto maggiormente quando i suoni sono sommessi, ma non per questo meno cupi e minacciosi. La drammaticità della *Tosca* (atto II) è tutta esteriore: si urla, si picchia sodo; quella del *Tabarro* penetra più a fondo. E forse l'unico esempio; una volta tanto la descrizione ambientale si è fatta rappresentazione. Oh, nessuna complessità psicologica; è quel delitto che avanza, a tenerci, quel colore di Senna, a non volersi più partire dal nostro spirito. Un po' sottile e capzioso ci sembra pertanto il Sartori quando dice che i personaggi si disturbano e s'impediscono gli uni con gli altri, assorto ognuno in un suo dramma particolare; sottile e capzioso perché sia il torvo Michele a cui rode il cuore il sospetto dell'infedeltà della moglie, sia l'esagitato Luigi, costretto ai baci furtivi e insofferente di dividere l'amante col marito (il padrone), sia la trepida e passionale Giorgetta che vive tra impeti di desiderio e subite paure, tutti respirano una medesima aria, greve e avvelenata. I canti concitati e disperati di Luigi (« Meglio non pensare.... Il pane lo guadagni col sudore.... ») e la sua ebbrezza affannata (« Non tremo — a vibrare il coltello.... fabbricarti un gioiello »); la gioia sì, ma anche lo spasimo nel sogno di Giorgetta, non li sentiamo intimamente discordanti dal sordo brontolio di Michele, che avrà anch'egli il suo monologo doloroso e pieno di *pathos*.

E d'altra parte anche più di un tocco idillico si riscatta: il valzer ballato al suono dell'organetto scordato (grazioso tocco folcloristico), il girovago con la sua Canzone della Primavera: sfondo di vita normale, su cui la torbida vicenda ha risalto. Quantunque riconosciamo subito che alcuni di questi particolari sono davvero un po' troppo insistenti e ingombranti. Che ha da fare ad esempio quella Frugola col suo vecchio e col gatto, il cui ronfare è imitato dall'orchestra con un gusto onomatopeico che il Puccini ha ereditato dal verismo? Essa sì che rappresenta un momento puramente divagatorio: « Ho sognato una casetta — con un piccolo orticello ».... Cantilena insignificante e stupida.

Partita la comitiva e allontanatosi anche Luigi, viene finalmente la volta di Michele. Proprio a questo punto la sua contratta durezza si scioglie in un'onda improvvisa di tenerezza. Egli ha un ritorno di bontà verso la moglie, implora supplichevole. È l'ultimo suo tentativo: dopo non resterà, logica soluzione, se non il delitto. La perorazione di questa breve melodia in cui par di udire come un esclamativo interrogativo (« Perché.... perché non m'ami più? ») è bellissima, degna veramente di un grande artista. Michele qui è altamente patetico. Rimasto solo, quasi respinto, recita il suo

doloroso monologo. Indi la colluttazione; ma il dramma non è qui, in questo finale come d'obbligo, bensì nella lunga attesa, dove l'orchestra parla sommessa, intramezzata spesso da silenzi. Concludendo, a noi sembra che questa opericciuola, se non raggiunge la piena fusione, certamente vi si avvicina d'assai.

Passando dal drammatico *Tabarro* a *Suor Angelica* si resta da prima alquanto sospesi, quasi temendo di non saper prendere l'abbrivo, di non aver la mano abbastanza leggera. Di solito noi rimaniamo contrariati quando udiamo parlare di tecnicismo musicale; ci sembra che la frase suoni piuttosto offensiva per l'arte e per la critica; eppure qui quasi saremmo tentati di farlo, tanto le armonie sono chiare, trasparenti, diafane. Se non che, a pensarci bene, questo non è tecnicismo, ma vero sentimento che con l'ausilio della cultura musicale si traduce in immagini: immagini di una fresca serenità e di una pace soave; alludiamo specialmente alle prime scene. Non fervore ascetico (questo sarebbe vano chiederlo al Puccini) e nemmeno avvertiamo quella involontaria ironia con cui l'uomo di mondo si avvicina alla vita claustrale, e sia pure con simpatia estetica, poiché questa musica ci dice che una tale disposizione di spirito manca affatto. Si tratta di altro: come se la suora esprimesse, rispetto alla donna, un grado di femminilità più squisita: più affinata, più tersa. Tinte lievissime, trapunti vellutati. E in un lavoro così fatto, poiché un'accusa è stata anche questa, si sarebbero desiderate voci maschili? Questa cristallina purezza musicale, dicevamo, ci accompagna specialmente nell'apertura: *La preghiera* e *Le punizioni*. In *La rievocazione* ci sembra che accanto ad essa già spunti qualche smorfia e leziosaggine (ad esempio il desiderio dell'agnellino, ecc.): smorfie e leziosaggini che nel Puccini, come nel Pascoli, è difficile mancharne del tutto. Ben resa in rapidi tocchi l'ansia di Suor Angelica all'annuncio della visita. Nel complesso stilizzata invece e convenzionale, anche musicalmente, ci sembra, con buona pace di taluno troppo acceso paladino, la figura della Zia Principessa. Del resto era difficile attingerla in una sua umanità. Ma quasi senza riserve ascoltiamo le ultime due parti, *La grazia* e *Il miracolo*, e specialmente *La grazia*, dove il Puccini con un colpo d'ala sa sollevarsi davvero a grande altezza. Torna il fascino armonico dell'inizio, ma il *pathos* è assai più approfondito, fatto ora di desolazione ora di febbrile attesa e quasi di gioioso orgasmo, là dove in un capovolgimento di valori la madre affretta col desiderio la morte che la congiunga in cielo al suo bambino.

Quando il *Trittico* uscì, il *Gianni Schicchi* fu addirittura il beniamino; ma anche oggi il numero dei suoi sostenitori deve essere tutt'altro che scarso se assai recentemente un valoroso musicologo come il Gatti ha avuto l'aria di lamentarsi contro il Sartori, appunto un dissidente, per aver questi a *Suor Angelica* posposto lo *Schicchi* « di cui si addita, e con una certa ingiustizia, la pesantezza della mano del librettista e del compositore ». ¹¹ Apro

¹¹ GUIDO M. GATTI, *Puccini aveva ragione*, in *Tempo*, 1959, n. 1.

la *Breve storia della musica* del Mila e leggo: « un successo duraturo nell'atto comico *Gianni Schicchi*, la prima opera italiana che raccogliesse felicemente l'eredità verdiana del *Falstaff* ».

Noi sospettiamo che la critica abbia equivocato tra pezzo di bravura e poeticità, tra volontarismo e ispirazione: come ormai difficilmente avviene invece nel campo della letteratura. Lo *Schicchi* noi non lo abbiamo amato mai sempre lo abbiamo sentito come acentrico, senza un carattere di necessità. Il Puccini non aveva una *vis* comica bastevole per empirne un atto. Tale sua vena era sincera sì, ma altrettanto lieve, e lieve — crediamo — perché superficiale: si esauriva in una o in poche pennellate. Si veda la canzonatura di Benoit nel 1° quadro della *Bohème*, di Geronte nel 1° della *Manon*, e nel 3° della *Tosca* la macchietta del sagrestano, depressa un tempo e accolta oggi con maggior favore. E qui stesso la musica che accompagna il *terzetto* della Nella, la Ciesca e la Vecchia, e poco più sotto « A letto! a letto! », o la caricatura del tronfio dottore: « Il merito l'è tutto — della scuola bolognese ». Sarebbe però pericoloso spingersi più oltre. Si avvertirebbe una innegabile pesantezza che non induce certo il riso. « La soffitta di Rodolfo », scrive il Pannain,¹² « prima che non la offuschi il pianto di Mimì, è d'una gioconda spensieratezza come non lo sarà il falso mortorio di *Gianni Schicchi* » dove « mancano il disinteresse stilistico e la spontaneità del buonumore ».

Ma lo *Schicchi* contiene ancora una lirica amorosa, rappresentata dai due giovani innamorati Rinuccio e Lauretta: ebbene, anche qui dobbiamo dir subito che restiamo inappagati, e sarebbe banale aggiungere che lo stesso Puccini ha saputo fare altrove molto meglio. La musica che accompagna queste parole ha non so che facilità, non so che fiorentineria di intonazione, vaga, poco documentabile, eppure, ci sembra, non meno certa. Perché insomma il *Gianni Schicchi* è la prosopopea scherzosa, o meglio eroicomica di Firenze antica; e in ciò consiste la costruzione volontaristica. Quanto al raffronto che oggi sembra obbligatorio col *Falstaff* di Verdi, esso non fa onore a chi lo pose per primo, così come il mantenerlo mostra ancora una volta l'immaturità di questa critica. Su quale carattere si fonderebbe? su una comune mescolanza di elementi comici e sentimentali? Ma questo è un dato meramente contenutistico, mentre l'unica relazione possibile è tra il contingente e l'universale della poesia, tra ciò che ha una sua angustia panoramica e ciò che mirabilmente si dilata. E poi non è detto che nel *Falstaff* si rida o si ami soltanto; esso è la contemplazione poetica dell'umana vita fatta con indulgenza di sorriso (non di riso) e insieme con venature di malinconia. Noi pensiamo che un lavoro come questo avrebbe potuto scriverlo il vecchio Goethe se fosse stato musicista.

Come è noto, la *Turandot* rappresenta l'ultima fatica, e nemmeno interamente compiuta, dell'operista; ciò che non può non svegliare la nostra

¹² G. PANNAIN, *Ottocento musicale italiano*, Ed. Curci, 1952, p. 195.

commozione, anche se risoluti a mantenerci in un àmbito meramente critico. E il rispetto si accresce quando sappiamo che proprio da essa il Puccini attendeva un suo rinnovamento. Fu una lotta a corpo a corpo fra la materia e l'artista: quella che opponeva la sua sorda resistenza, questo che presentiva la caduta, senza pur disarmare. Si portò il manoscritto anche nella clinica di Bruxelles.

E il rinnovamento si è poi attuato? La grandiosa visione (perché non d'altro che di questo si trattava per l'uomo legato di solito alle piccole cose) si è realizzata in ogni parte?

Tale rinnovamento, tale evasione dal mondo consueto era da un pezzo la sua idea fissa. E anche qui si offrono paragoni con poeti contemporanei, per es. col Pascoli e il D'Annunzio, il Pascoli dei *Poemi conviviali* o di *Odi e inni*, il D'Annunzio di *Laus vitae*. Questi temperamenti idillici o almeno unilaterali (il D'Annunzio) sono dolorosamente consapevoli dei loro limiti e ad ogni costo aspirano ad oltrepassarsi.

Il Puccini aveva tentato già fin dai tempi della *Fanciulla*: «Tutto il mondo aspetta da me l'opera e ce n'è bisogno proprio — ora basta colle *Bohème Butt.* e comp.ia anch'io ne ho sopra i capelli!» (18 febbraio 1906 a Tito Ricordi). Ma quella sorta di virago del West che poi s'innamora di un bandito o di un peccatore in via di redenzione (questo poco importa) aveva deluso.

Ora grande impressione aveva fatto al musicista il mito di Turandot, per la carica di vita melodrammatica che virtualmente contiene: ¹³ quella principessa bellissima e terribile che manda freddamente a morte i pretendenti perché non hanno saputo sciogliere gli enigmi proposti, e finisce poi per piegarsi al felice vincitore che ne ha sottomesso l'orgoglio. Due i momenti che lo avevano interessato: quello della impassibile statua proterva e affascinante, e l'altro del suo umanizzamento per effetto di amore. Riusci? torniamo ancora a ripeterci. E rispondiamo: sì e no. Sì, perché ha saputo creare una superba premessa, no, perché alla premessa non è stata pari la conseguenza, la conclusione. Ma insomma, un anelito e un impeto nuovo qui senza dubbio si avvertono. E si avvertono naturalmente nell'atto primo.

Atto a vasti quadri e con intensa partecipazione di una folla, ora esecrante ed ora commossa e impietosita: il che val quanto dire con largo impiego corale. È tutta una città che, musicalmente, si muove. Sono questi cori a creare lo sfondo di un'età mitica (Terenzio); ma hanno forse un significato anche più aderente in quanto dietro di essi già si presente come centro la eccezionale protagonista, se pure non si mostra ancora o per lo meno non parla. Non già che tutti i sentimenti qui rappresentati, a lei, come a loro oggetto, si riferiscano: vi sono moti di pietà filiale e di accoramento

¹³ Il Puccini si era fermato specialmente alla *Turandot* dello Schiller tradotta dal Maffei; vedi anche la *Turandot* del Gozzi. Per lo svolgimento poi del mito cfr. L. DI FRANCIA, *La leggenda di Turandot*, Trieste, 1932, dove anche è fatto cenno delle opere musicali (straniere per la più parte) che precedettero la pucciniana.

paterno; vi è soprattutto la più commovente dedizione che una schiava possa avere per il suo signore. Ma allora preciseremo meglio dicendo che tutto questo fervore vario e complesso non sarebbe potuto prorompere, se la fantasia pucciniana non fosse stata messa in moto da quella figura.

La prima apparizione del Mandarin, con quell'accordo così insistentemente ripetuto e con l'impiego dello xilofono, è nota strettamente ambientale, in senso cioè non diremo deteriore, ma meramente descrittivo e coloristico, come ve ne sono (e non possono mancare) in qualsivoglia opera. Ma ben tosto da questo particolarismo si passa ad un vasto alone poetico, a un punto ricco di espressività, quando i tre personaggi Timur, Calaf e Liù, il vecchio re, il figlio, la schiava, entrano in scena. Campeggia il Principe, che qui ha davvero uno dei suoi momenti migliori. « Perché un dì nella reggia m'hai sorriso » dirà Liù, e ciascuno può sentire la nota estatica e sognante di sorriso. Poi i servi del boia che efficacemente vociferano, con quella frase finale « dove regna Turandot » martellante come un incubo; il coro d'invocazione alla luna così pieno di stupore cosmico (sorge sul pedale di *re* da prima come semplice recitativo, per organizzarsi e svilupparsi poi con mirabili effetti orchestrali e vocali, quali si possono ascoltare ma non sinteticamente descrivere); l'altro coro dei ragazzi, più esile e quasi novellante, aggraziatissimo; la nenia funebre che accompagna il Principino di Persia al patibolo; una nuova invocazione, ma angosciata questa, della folla impietositata alla sua vista dove sormonta a tratti la voce di Calaf: tutte cose che si snodano una dall'altra con impeto serrato. Qualche insistenza sembra a noi di trovare nella scena dei tre ministri Ping Pang e Pong (sostituenti le antiche maschere italiane del Gozzi e dello Schiller) che cercano inibire al Principe di sonare il gong per la sfida.¹⁴ Questo intervento a nostro avviso avrebbe potuto ridursi; comunque l'atto procede rapido, serrato. Anche qui si avvertono motivi esotici, e anzi molto di più, ma fanno corpo, perché una vera ispirazione c'è, mentre altrove restano mera descrittività. Non si possono dare facili regole: la questione è sempre quella di un nucleo ispirato o meno.

Ma ancora sentiamo il bisogno di intrattenerci un istante su Liù, che già abbiamo conosciuta intimamente fusa con gli altri due personaggi. Ora la sua preghiera « Signore ascolta » è quanto di più spirituale abbia mai scritto il Puccini; e non senza ragione abbiamo detto preghiera. « Signore, ascolta! »: la fanciulla si rivolge evidentemente a Calaf; eppure a quella parola saremmo tratti a dare un significato più profondo. Pochi accenti: la tavolozza è ristretta, ma essi sono fervidissimi. « L'apparizione di Liù è già un presentimento della sua fine » (Terenzio). Liù, almeno qui, si potrebbe dire personaggio minore, ma solo sotto il rispetto dell'economia e dei mezzi

¹⁴ Di queste riserve sulle nuove maschere parleremo anche in seguito, ma sempre bisogna distinguere. Per esempio a noi piace molto il motivo in tempo di minuetto che s'inizia sulle parole « O scappi, o il funeral per te s'appresta ». Un ninnolo, ma aggraziatissimo. E anche al Puccini doveva piacere, se lo ha fatto ricorrere più volte. È una notizia da *Bohème*.

impiegati, non già per tono poetico. Così tenue e aggraziata, la giovanetta è nel poema la figura che, sia detto con discrezione, ricorda più da vicino il primo Puccini, ma non per questo costituisce una stonatura. Certamente men bella, ma tuttavia notevole la romanza di Calaf « Non piangere Liù », con ciò che subito segue.

Come già lasciavamo intendere l'atto più mosso e più bello è questo primo; il secondo è non solo inferiore, ma inferiore d'assai. Si inizia con un lungo colloquio delle maschere Pang Ping e Pong, irridenti a quei pazzi servi d'Amore e deploranti se medesimi che devono assistere a tanta rovina. Ma abbiamo già parlato abbastanza dell'umorismo pucciniano per dover dire che cosa pensiamo di questa sosta, che sentiamo soltanto come indugio, nonostante qualche tocco accorto che certamente non manca. Si ritorna al mero descrittivo.

Nel secondo quadro dell'atto stesso si ha la scena della spiegazione degli enigmi. All'inizio e alla fine, musica di una maestà un po' convenzionale (presenza l'imperatore!); e quanto alla successione degli enigmi proposti e spiegati è naturale che il passo si presenti simmetrico e senza variazioni. Ma al centro vi è un lungo canto di Turandot (il suo primo) che trattiene la nostra attenzione. La regale fanciulla offre la ragione della strana legge crudele, narrando della sua ava offesa: « In questa Reggia, or son mill'anni e mille — un grido disperato risonò.... ». Non direi che vi siano i segni di una maestà imperiosa: questi se mai sono sulla fine; ma in tutto il resto avverto piuttosto l'accento di un'angoscia profonda. La crudele qui si umanizza, mostrando la ripercussione che una tale antica vicenda ha avuto su di lei. Dopo sì, che l'angoscia tanto intensamente sofferta si farà proposito pauroso di vendetta. Così intesa, la pagina è di rara bellezza. Altro non credo che nell'atto si potrebbe trovare.

Nel III atto, di nuovo la folla inferocita; ma ormai l'idea giunge stanca; e anche si odono nella notte i richiami vicini e lontani degli araldi, ma questo pure è gioco di effetti che l'autore ottiene con la sua consumata perizia; e se Calaf dall'intimazione delle guardie « Nessun dorma » prende l'abbrivo per un suo soliloquio, neppure qui si scava addentro: la famosa romanza è di troppo facile cantabilità, nonostante la suggestione degli accordi aumentati. Atto, si direbbe in termini crociani, di letteratura: la quale è del resto tutt'altro che da disprezzarsi. I soli accenti poetici qui sono ancora della fedele e soave Liù: « Principessa, l'amore!... — Tanto amore, segreto, inconfessato.... » (e si tengano presenti i bei commenti del violino) e poi la nenia di lei morente: « Tu che di gel sei cinta, — da tanta fiamma vinta.... » su cui si fonderà la trenodia. Non incontreremo forse l'approvazione generale, se diciamo che, nonostante tanti apporti orchestrali e il rallentarsi del ritmo, quest'ultimo motivo è troppo ripetuto per non ingenerare una tal quale monotonia.

La vera composizione del Puccini si arresta, come è noto, a questo punto; e a questo punto Toscanini, che dirigeva l'opera postuma al Teatro della Scala

il 25 aprile 1926, la fece cessare colla frase: « E qui, signori, il maestro è morto ». Il resto fu compiuto da Franco Alfano, il quale utilizzò il materiale che il Puccini aveva lasciato per il duetto e per il finale.

Di quest'ultima parte, se proprio, sulla scorta degli appunti lasciati e delle testimonianze dei librettisti, vogliamo considerarla come pucciniana (ma nessuno può dire che cosa sarebbe avvenuto all'ultimo momento, e ben lo sa chiunque si sia trovato a rifare i libri sulle bozze), dobbiamo riconoscere che essa è assolutamente priva di quel valore catartico che ci saremmo aspettati dalla premessa. Vano sarebbe cercare le cause con spirito sottilmente psicologista, dicendo ad esempio — ed è stato detto — che Calaf, come povero di vita, era impotente a creare il miracolo su Turandot, oppure pigliandosela addirittura con tutti i personaggi maschili pucciniani. Già, questa critica del personaggio, così valida nel periodo del romanticismo, è oggi troppo sorpassata perché possa essere usata anche nel campo della musicologia. Ma se proprio vogliamo trattare l'ombra come cose certe, dobbiamo ricordare che lo *smargiasso* Calaf non era davvero tale quando nel primo atto ha avuto anch'egli il suo momento di lirica espansione. Quel che possiamo ripetere con certezza è che la catarsi è assolutamente mancata. A semplice titolo di curiosità, noto che sul materiale pucciniano qui adoprato si avverte chiaramente l'impronta della mano diversa.

Il primo atto di *Turandot* rappresenta finalmente il felice coronamento poetico dell'ultimo Puccini, in quanto lo sforzo di accrescere sempre più la sua cultura musicale ha qui fruttificato più largamente che altrove, fondendosi con una vera ispirazione. Il che diciamo contro quelli che deplorano come il Maestro non si sia fermato alla maniera di *Manon* e di *Bohème*, dimenticando in simili deplorazioni due verità: la prima, che un po' ullissime degli armonizzamenti ¹⁵ fu il Puccini anche da giovane, la seconda, più generale, che ogni vero scrittore rinnova sempre il suo dizionario, la sua sintassi, i suoi moduli stilistici, perché nessuno si trova fuori del flusso della storia.

* * *

Tale per noi Giacomo Puccini: la più importante figura senza dubbio del nostro ultimo Ottocento operistico, autore di un'opera come la *Bohème* del tutto trasfigurata in poesia — o con le sole lievi mende che sono inevitabili in ogni lavoro d'arte — nonché di molte altre che, pur non giungendo a tanto, contengono esse pure parti assai intense e forse, per sé prese, più intense ancora. Che se egli non toccò le vette di un Bellini o di un Verdi — di un Verdi soprattutto, il musicista infaticabile e dal ricchissimo svolgimento ¹⁶ — se fu più idillico ed elegiaco che non robustamente e austera-

¹⁵ Confronta sotto questo rispetto il già citato articolo di Massimo Mila.

¹⁶ Scrive R. B. MARINI (*La Turandot di G. P.*, Firenze, 1922): « Verdi, si sa, è un genio, Puccini soltanto un operista di prim'ordine ».

mente drammatico, è questo un fatto analogo a quello per cui un Panzini un Pirandello un D'Annunzio non giunsero alle altezze di un Foscolo di un Manzoni di un Leopardi e, almeno per noi, di un Carducci. L'arte non è fenomeno astorico e, pur non tacendo mai del tutto, ha momenti più propizi ed altri meno: si alimenta di un *ethos* robusto e di un'umanità salda e coerente. Si potrebbe obiettare che poeti sono i temperamenti idillici non meno degli altri. E ciò sarebbe da un punto di vista categoriale, esattissimo. Eppure non imporrebbe silenzio alla domanda perché mai gli Alfieri siano più ricercati più operanti e soprattutto più rari, ad esempio, dei Metastasio. Questo vogliamo ricordare ora perché l'ebbrezza del centenario non offuschino la retta visione. Puccini fu, per usare una frase cara al De Sanctis, più artista che poeta, e insieme, lo ripetiamo ancora una volta, artefice finissimo, poiché egli, che buoni studi aveva fatto fino dagli anni del Conservatorio, attese a sempre meglio perfezionarli.

Ma un altro ordine di considerazioni pur ci sollecita, appassionati come siamo di metodologia altrettanto almeno che di musica. Il Puccini, vilipeso un tempo (come i più anziani di noi possono ben ricordare) è oggi molto ammirato; ciò che è evidentemente un non piccolo progresso, e ce lo direbbe, per così esprimerci, l'istinto prima che una ben matura riflessione critica. Ma guardiamoci a questo punto dal cattivo vezzo di spiegarci la mutata temperie col dare soverchio peso al non mai interrotto favor popolare, quasi che i più sprovveduti avessero potuto rimorchiare i meglio preparati. Poco male se una tale spiegazione non altro significasse che una momentanea sfiducia della critica in se stessa, paragonabile a quei passeggeri abbattimenti che ognuno di noi prova durante il suo individuale lavoro. Ma in realtà essa contiene un pericolo, quello di ridare credito a certi luoghi del più vieto e frusto romanticismo: la musica che per vie misteriose parlerebbe agli spiriti semplici e ignari, e via dicendo.¹⁷ Ma la musica è poesia né più né meno di quella espressa con le parole e ad essere compresa esige la medesima preparazione critica; due anzi: una generale (e naturalmente aggiornata) e un'altra specifica (quale noi purtroppo abbiamo solo in scarsa misura). Essa insomma è la più esigente con i suoi critici; e può permetterselo perché è anche la più bella: « regina artium ». Del resto la miglior riprova la offrono i compositori stessi, i quali, dopo essersi lasciati andare a simili formulazioni incoraggianti (e la ragione vera quanto inconsapevole credo sia da cercarsi nella necessità di un vasto alone di simpatia che li sorregga nel lavoro) dànno poi senza riserve la taccia di incompetente al *semplice* o *ignaro* che mostri segni di scontento davanti a qualche loro pagina.

Non dunque al pubblico, così eterogeneo e mutevole (*Butterfly* insegna), ma ai musicologi va dato il merito se il problema pucciniano si è messo

¹⁷ Queste cose, non già a proposito del Puccini ma in senso generale, dicevo sulla « Nuova Italia » fin dal lontano 1937, e anche oggi non ho ragione di disdirmi in alcuna parte.

finalmente per una buona strada. Il cammino è stato lungo; lungo, e poteva essere abbreviato senza le anticaglie e le storture di metodo, le contrastanti tendenze di scuola e infine le rivalità e le invidie. Ma invero fin dai tempi del primo Pizzetti e del Torre Franca¹⁸ è stato un continuo progresso. Ha agito, come dicevamo più sopra, il tempo galantuomo, e il tempo galantuomo non è che la storia, la « providentia dei ».¹⁹

RICCARDO RUGANI

¹⁸ Anche il Torre Franca ha portato la sua pietra; se è vero che il primo fondamento della critica è la simpatia, non è detto d'altronde che l'acume dell'odio non faccia vedere i difetti veri oltre a quelli immaginari. E anche questo un apporto, e dunque in certo senso un positivo.

¹⁹ Per la letteratura sull'argomento cfr. l'opera più volte citata di C. Sartori, dove sono diligentemente notate moltissime pubblicazioni; talune per altro anche inutili (come lo studio di A. BILLECI, *La Bohème di G. P.*, Palermo, 1931, che contiene oltre tutto anche marchiani spropositi di interpunzione). La Bibliografia è preceduta dall'elenco delle composizioni del Puccini, nonché da una Discografia essenziale. Nel contempo uscivano: *Carteggi pucciniani*, a cura di EUGENIO GARA, Milano, Ricordi, 1958, raccolta di più che novecento lettere, ben altrimenti organica e ricca di risonanze che non quella dell'Adami; e l'ampia monografia del critico viennese, specialista in musica pucciniana, Mosco CARNER, *Puccini, A Critical Biography*, Londra, 1958.

MISCELLANEA E VARIETÀ

LA CRISI DELL'EUROPA NEI GIUDIZI DI F. S. NITTI

La crisi generale (economica, sociale e morale) che scosse l'Europa dopo la prima guerra mondiale, fu senza dubbio di una violenza e di un'ampiezza senza precedenti. Il mondo capitalistico fu sottoposto ad una prova di estrema asprezza, da cui uscì sconvolto e diminuito per la formazione del primo stato socialista e per la creazione di fratture irreparabili nel suo stesso seno. Queste fratture, diversamente che nel passato, apparvero ben presto, agli occhi degli osservatori più attenti, non più fenomeni dolorosi ma superabili — e sia pure attraverso violente scosse di assestamento —, ma indici di una dissoluzione molto vasta e profonda, che investiva le fondamenta stesse del sistema, ed era perciò capace di provocarne la fine. Sembrò allora che un abisso separasse gli anni successivi alla guerra da quelli che l'avevano preceduta, da quell'età aurea in cui la borghesia aveva potuto sviluppare le sue industrie e i suoi commerci con un ritmo assai intenso, in un moto ascensionale che era parso non dovesse essere arrestato da nessun ostacolo, sì che quel periodo doveva poi apparire avvolto da un'aura quasi favolosa a quanti, uomini politici e studiosi borghesi, erano incapaci di comprendere che le contraddizioni e le lacerazioni di quella società venute alla luce con tanto drammatica evidenza con la guerra, non ne erano un elemento accessorio ed eliminabile, ma erano invece connaturate ad essa.

Era questo, in sostanza, anche l'atteggiamento di Nitti, anche lui, come tanti altri, fedele all'immagine di un'Europa serena e ricca, improvvisamente sconvolta da un'immane catastrofe storica. « Abbiamo vissuto », egli scriveva, « due epoche storiche, non due periodi differenti: l'Europa che era lieta e prospera, dopo la immensa guerra, è minacciata da una decadenza e da un abbruttimento che fa ricordare la caduta dell'Impero romano ».¹ Non era un paragone forzato o retorico: si trattava veramente, per uomini come Nitti, della fine di una civiltà; si trattava, in realtà, del primo, grande cata-

¹ FRANCESCO SAVERIO NITTI, *Scritti politici*, vol. I (L'Europa senza pace - La decadenza dell'Europa - La tragedia dell'Europa), Bari, Laterza, 1959, p. 15. Si tratta del X volume dell'Edizione Nazionale, e contiene anche una prefazione di Oreste Ferrara. Riportiamo di essa, pur dissentendo da talune altre affermazioni, un brano penetrante e affettuoso: « Francesco Saverio Nitti nell'emettere i propri giudizi trattò con durezza di linguaggio — non di cuore, perché quasi sempre l'amore impronta le sue parole — uomini e nazioni. Austero, egli non usò né reticenze né eufemismi davanti alla realtà. Egli sapeva, almeno quando scriveva una parte della sua opera, che doveva ricorrere all'ospitalità di paesi stranieri, dove avrebbe trovato asilo. Con patetica coscienza accettava la durezza dello 'scendere e salir per l'altrui scale'. Ma nulla impedì che la sua penna senza macchia seguitasse imperturbabile nell'espore il suo pensiero. Né in questo periodo, né durante la sua lunga vita, assunse parti drammatiche, mettendosi il coturno della tragedia, né si pavoneggiò eroicamente con pose da commediante. E appunto perciò questo suo gesto, come tanti altri che lo pongono a modello di onestà e di sapienza, rivela la sua forza morale, la sua disciplina interiore, insomma la sua singolare penetrazione spirituale » (pp. XXXVII-XXXVIII).

clisma che investiva la civiltà borghese e la faceva tremare fin dalle fondamenta. L'Europa, che veniva assunta a simbolo di essa, appariva in sfacelo. Il continente era stato investito da un grave processo di disgregazione, e non soltanto morale, ma anche — anzi, soprattutto — economica (ed è proprio questo che differenzia il giudizio di Nitti da quello analogo di molti altri). La frantumazione del mercato europeo gli appariva, in effetti, il pericolo più grosso. « Mai l'Europa, durante tutta la sua storia », scriveva, « era stata così ricca, così progressiva, sopra tutto così vivente nella sua unità; agli effetti della produzione e degli scambi era infatti una vera unità vivente. La linfa vitale non si racchiudeva in un paese o in un altro; ma correva in tutti gli Stati e andava stabilendo, a traverso le grandi organizzazioni di capitale e di lavoro, una continua e crescente solidarietà di interessi ».² Era, senza dubbio, un ritratto troppo sereno quello tracciato da Nitti, ma esso nasceva proprio dall'esigenza di paragonare il fosco presente con un passato più luminoso e soprattutto, vorremmo scrivere, più « razionale ».³ Il regno della borghesia doveva essere per Nitti il regno della ragione, mentre il capitalismo imperialistico gli si veniva conformando come qualcosa di mostruosamente irrazionale, che preparava con le sue stesse mani la propria rovina, incapace di riflettere sui suoi veri interessi, incapace di ricreare, al di sopra delle lotte tra i gruppi appartenenti all'una o all'altra nazione, l'unità economica e morale dell'Europa. Per questo la polemica nittiana era diretta particolarmente contro i rappresentanti del capitalismo più aggressivo, ed era una polemica di carattere « interno », intesa a dimostrare la non convenienza di una politica di rottura, la non convenienza di una politica di rapina, destinata, per il suo stesso carattere, a lasciare lunghi e profondi solchi di odio, ed a turbare, conseguentemente, il mercato mondiale, e perciò la sicurezza della società borghese. E non si può certo negare che si trattasse di vedute lungimiranti, e di profezie che si sono in gran parte avverate, ma Nitti non riusciva poi a rendersi conto che quelle forze scatenate non potevano essere frenate dalla ragione, perché non si trattava dell'accecamento di alcuni uomini politici, o di alcuni gruppi industriali, ma di tutto un sistema che si andava storicamente svolgendo secondo una logica ferrea, con un movimento inarrestabile.

Del resto, anche nell'immagine serena che Nitti tracciava dell'Europa prebellica non mancavano poi di affiorare, come oscure nubi all'orizzonte, degli elementi che non riuscivano a rientrare in quel quadro ottimistico, ma ne restavano ai margini, con una presenza vaga ma minacciosa. E basta rileggere quanto egli scriveva della Germania, di cui dava, in un primo momento, un giudizio assai favorevole. « In un secolo », scriveva, « dopo le invasioni napoleoniche, la Germania, che fra tutti i paesi di Europa pareva il meno disposto alle armi un secolo prima, era diventato una grande monarchia militare. Era il paese più particolarista ed era diventato il più unitario nella realtà dell'azione. Ma ciò che costituiva la sua forza, era meno ancora il suo esercito e la sua flotta militare, quanto il prestigio del suo sviluppo intellettuale. Avea dovuto formarsi penosamente, sopra suolo non fertile e in territorio limitato; ma con tenace sforzo, in ogni ramo di attività, avea preso il suo posto, sempre in prima linea. Le sue università, i suoi istituti di istruzione tecnica, le sue scuole, erano il modello in tutto il mondo. Avea in

² *Op. cit.*, p. 24.

³ Le stesse radici polemiche ha senza dubbio l'esaltazione che Nitti fa del periodo che seguì il 1815, esaltazione che può venire compresa soltanto in questa prospettiva. « Uno dei più grandi storici della Francia moderna », scrive Nitti, « Alberto Sorel, dopo aver criticato l'opera del congresso di Vienna, riconosce senza riserva il beneficio immenso che esso ha avuto per la pace e per la prosperità dell'Europa. Comunque, egli scrive, ne appaia incompleta la concezione, comunque appaiano empiriche, arbitrarie e anche abusive alcune applicazioni, l'opera di Vienna non ha per questo procurato meno all'Europa il più lungo e più fecondo periodo di pace e di civiltà di cui essa abbia fino allora goduto. Benché quasi tutti i francesi avessero partecipato alla esaltazione napoleonica ed al dominio dell'Europa, nei trattati non è traccia di odio: ma solo il desiderio di annullare l'opera napoleonica » (pp. 247-248).

pochi anni formato una flotta mercantile, che minacciava nella concorrenza ogni altra flotta. Venuta troppo tardi per avere un vero impero coloniale, come la Francia e come l'Inghilterra, avea utilizzato le sue colonie con molta intelligenza. In ogni industria pareva che tecnicamente ogni altro popolo vincesses: e anche in industrie dove non avea tradizioni, sviluppava abitudini di ordine e di organizzazione quasi prodigiose (...). Si andava in Germania non solo per commerciare, ma sopra tutto per imparare». ⁴

Molti, in effetti, erano gli elementi poco convincenti in questo quadro e molte affermazioni di Nitti avrebbero potuto essere corrette. E lo stesso Nitti, del resto, le correggeva subito dopo. Venivano in piena luce, così, quegli aspetti minacciosi di cui si è fatto cenno e che Nitti confinava, è vero, all'inizio, in una dimensione troppo angusta, ma che lo portavano poi a considerazioni assai interessanti, sul fondamento della sua stessa esperienza e dell'analisi della situazione europea. «Pesava sempre sull'Impero», ammetteva, «una minaccia ed era nella costituzione dello Stato, essenzialmente militare e accentratrice. Forse nemmeno in Russia la politica era affidata a un così piccolo numero di persone quanto in Germania e in Austria-Ungheria. Uno degli uomini di Stato che hanno avuto maggior azione nella politica europea, mi diceva qualche anno prima della guerra che tutto si poteva temere in una Europa, in cui poco meno che trecento milioni di uomini, Russia, Germania, Austria-Ungheria, circa due terzi del continente, erano governati in forma quasi irresponsabile, da un uomo senza volontà e senza intelligenza, lo zar di Russia, da un maniaco senza ingegno, l'imperatore di Germania, e da un vecchio ostinato e chiuso nella sua ambizione, l'imperatore di Austria-Ungheria. Non più che trenta persone, egli aggiungeva, regolano l'azione di tre irresponsabili, che potevano assumere qualunque terribile responsabilità». ⁵ C'era, insomma, in quel sistema, il punto nero dell'autocratismo, sicché in un'Europa borghese era venuta a mancare una stretta corresponsione fra sviluppo economico e sviluppo politico. Proseguendo nella sua analisi, Nitti limitava notevolmente anche la sua celebrazione della cultura tedesca, scrivendo: «Ma la Germania imperiale, venuta dopo la vittoria del 1870, aveva limitato lo spirito d'indipendenza anche nelle manifestazioni del pensiero e dell'arte (...). La Germania era il paese più scientificamente organizzato, ma anche quello in cui era la minore libertà di manifestazioni e quindi il minor numero di azioni individuali». ⁶ E, approfondendo ancora l'indagine, alla fine osservava: «Tutti gli indici mettevano la Germania al primo posto. Probabilmente questa coscienza della forza, insieme ad alcune forme un po' brutali di lotta industriale e sopra tutto l'opera di alcune industrie, come la siderurgia, gittavano sull'edificio granitico dell'Impero un'ombra di misteriosa minaccia». ⁷ Egli appoggiava queste considerazioni su un'esperienza personale: «Io ricevetti», ricordava, «quando ero ministro del Commercio, nel 1913, una commissione di industriali tedeschi, che doveano parlarmi del regime doganale dell'Italia. Parlavano senza mistero della necessità di avere il bacino del ferro della Lorena francese: la guerra appariva loro come un fatto della industria. La Germania avea il carbone e voleva il ferro e tutta la stampa della siderurgia diffondeva idee di guerra». Nitti, beninteso, faceva queste osservazioni con l'animo di un borghese che aderiva pienamente al sistema, ma lo vedeva poi minato dall'interno, da lotte che gli apparivano delittuose. Gli industriali francesi, infatti, non erano diversi da quelli tedeschi. «Dopo la conclusione della pace», proseguiva, «quando per un insieme di eventi che essa stessa non prevedeva mai, la Francia ha visto la Germania prostrata e senza esercito, si è verificato lo stesso fenomeno. La siderurgia tende ad affermarsi in Francia: essa ha il ferro e vuole il carbone. Avere il carbone significa soffocare la produzione tedesca». ⁸

⁴ *Op. cit.*, pp. 15-16.

⁵ *Op. cit.*, p. 16.

⁶ *Op. cit.*, p. 17.

⁷ *Op. cit.*, p. 18.

⁸ *Op. cit.*, pp. 18-19.

Era giusta, indubbiamente, l'esigenza affermata da Nitti di una pace equa, che non opprimesse esageratamente i paesi vinti — e si è veduto, oltretutto, quali sono state le conseguenze della compressione e dell'esasperazione del nazionalismo tedesco —, ma egli poi non scorgeva, pur nella denuncia spesso pungente, il pericolo della ricostituzione della grande industria tedesca, e non esitava a parteggiare per essa (cfr. la sua difesa di Krupp), quando gli sembrava che stesse dalla parte della ragione. Sicché le sue prese di posizione, che non tenevano conto degli impulsi passionali, ma davano ascolto esclusivamente alle ragioni della giustizia (anche se questa giustizia si veniva poi ad identificare con l'equilibrio dell'economia europea, e, di conseguenza, con la salvezza della società borghese), erano senza dubbio nobili, ma potevano poi rivelarsi anche un po' troppo pericolosamente astratte, in una situazione qual'era quella dell'Europa post-bellica.

La frattura creatasi in Europa, come abbiamo osservato in principio, aveva intanto condotto alla creazione del primo stato socialista. L'atteggiamento di Nitti di fronte a questo accadimento è abbastanza noto. Egli non vide dapprima tutta la profondità del cambiamento avutosi. Fiducioso nelle leggi economiche, riteneva che l'esperimento comunista avrebbe avuto assai breve durata. Per questo, più che preoccuparsi delle conseguenze che esso avrebbe potuto avere sulle altre nazioni europee, Nitti pensava al futuro, a quello che credeva sarebbe stato il futuro, quando la Russia, senza alcun intervento esterno, sarebbe tornata, per incapacità del sistema comunista, al capitalismo. Era questa la ragione che lo spingeva a chiedere agli stati occidentali di non tentare di distruggere il sistema sovietico, e di non aggravare, soffocandone l'economia, il disordine economico dell'Europa. Oltre che da questa considerazione Nitti era mosso poi anche da una concezione dei rapporti fra gli stati fondata sul rispetto reciproco, concezione che non voleva abbandonata nemmeno nei riguardi dell'Unione Sovietica. Essa poteva coincidere con quella proclamata da Wilson nei suoi famosi quattordici punti, che non avevano trovato poi pratica realizzazione. « La pace concepita da Wilson » scriveva infatti Nitti « era veramente una pace giusta: vedremo come si sia fatto perfettamente il contrario di ciò che costituiva il solenne impegno del popolo americano e dei paesi dell'Intesa ».⁹ A proposito dell'URSS, in un suo esame della dichiarazione del presidente americano, Nitti fermava la sua attenzione sul punto 6.¹⁰ A tale riguardo osservava: « L'intesa ha cercato per molto tempo di seguire e sostenere le avventure militari di Kolciak, di Judenic, di Denikin, di Wrangel, cioè di tutti gli uomini del vecchio regime ». Egli invece, pur sperando che la situazione rendesse possibile lo stabilimento di un regime democratico borghese, non si nascondeva l'impossibilità di tornare a quello distrutto dalla rivoluzione. « La Francia », scriveva, « ha (...) alimentato in Russia tutti i movimenti di reazione per il ritorno del vecchio infame regime zarista e ha armato tutte le spedizioni cadute poi l'una dopo l'altra miseramente. Il popolo russo non le ha aiutate perché sa che con tutti i suoi orribili errori e le sue colpe il bolscevismo ha preparato i contadini coltivatori a diventare i proprietari della terra e ha gitato le basi della costituzione democratica, che prima o dopo s'imporrà ».

Nitti, inoltre, voleva evitare di suscitare, per contraccolpo ad un attacco all'Unione Sovietica, un movimento di solidarietà internazionale proletaria. « Dopo la guerra »,

⁹ *Op. cit.*, p. 39.

¹⁰ Esso richiedeva (citiamo da Nitti): « Le evacuazioni di tutti i territori russi e tale una sistemazione di tutte le questioni riguardanti la Russia da assicurare la migliore e più libera cooperazione delle altre nazioni del mondo nell'ottenere per essa una chiara e precisa occasione per la sistemazione indipendente dello sviluppo politico autonomo e della politica nazionale e assicurarle sincera accoglienza nella Società delle nazioni sotto istituzioni di propria scelta e, più che buona accoglienza, assistenza di ogni genere che può chiedere e desiderare. Il trattamento accordato alla Russia dalle nazioni sorelle, nei mesi avvenire, dovrà essere l'aspra prova della loro buona volontà, della comprensione dei suoi bisogni, distintamente dai loro interessi e della loro intelligente e disinteressata simpatia ».

scriveva, « le masse operaie in tutta Europa hanno avuto grandi illusioni sul comunismo russo e sull'organizzazione bolscevica. Ogni spedizione militare¹¹ contro la Russia significava dare al popolo la convinzione che si voleva non già combattere un nemico, ma soffocare nel sangue un tentativo d'organizzazione comunista ». Il comunismo invece sarebbe caduto da sé: « La nostra propaganda non avrebbe servito a nulla senza la realtà della rovina. Solo la morte per fame di milioni di uomini nella Russia comunista convincerà le masse operaie in Europa e in America che l'esperimento della Russia non è da seguire ed è anzi da evitare ad ogni costo ».¹² Ma proprio qui, in questa fiducia nei fatti, sono le lontane origini degli atteggiamenti che Nitti assumerà alla fine della sua vita, quando considererà l'esperienza socialista in ben diversa maniera.

Di fronte al disordine dell'Europa, l'America, da poco affacciata sulla scena politica mondiale, non devastata dai mali che travagliavano il vecchio continente, con un'economia solida ed in via di sviluppo (e non poteva certo essere preveduta la crisi che l'avrebbe investita qualche anno più tardi), appariva a Nitti come un mondo sereno e lontano, in cui la civiltà borghese poteva trovare un sicuro rifugio, e da cui l'Europa poteva ricevere un valido soccorso. La piena comprensione che Nitti aveva dell'importanza del ruolo che gli Stati Uniti avrebbero svolto in avvenire, lo faceva rivolgersi direttamente ad essi, anzi direttamente all'opinione pubblica di quella nazione, con un libro che ripeteva insistentemente le sue tesi polemiche (ed è proprio una delle caratteristiche del Nitti polemista, evidentissima nei suoi volumi sull'Europa, quella di battere e ribattere sulle questioni, considerandole da ogni lato e sotto tutti gli aspetti, e ritornandovi sopra a più riprese, sia per inserirle in un quadro più vasto in maniera da far acquistare ad esse nuovo significato e rilievo, sia per sviluppare maggiormente qualche particolare, una caratteristica, questa, che dava maggior forza alle sue ragioni e permetteva alle sue idee di penetrare più facilmente nel pubblico). In *La tragedia dell'Europa*, Nitti riassumeva e precisava quanto aveva scritto negli altri due libri sullo stesso argomento. Egli intendeva rivolgersi soprattutto alla classe media americana, che riteneva avesse un peso determinante nella formazione dell'opinione pubblica. « In America », scriveva, « più che in ogni altro paese, fuori le grandi città, vi è una popolazione sobria, religiosa, morale, che si mantiene attaccata tenacemente alla tradizione, che è nel complesso più colta della popolazione media di quasi tutti i paesi dell'Europa. La grande forza di America è proprio in essa, nel grandissimo numero di *farmers*, di coltivatori, nella piccola borghesia operosa, che rappresentano la stabilità e le idee tradizionali ».¹³

Questo passo ci sembra significativo anche perché in esso si precisa meglio il concetto che Nitti aveva, in quegli anni, dell'ideale società borghese. Abbiamo già veduto il suo pensiero sui « gruppi siderurgici ». La celebrazione apogetica dei *farmers* dimostra con maggior evidenza, a nostro parere, che per civiltà borghese Nitti non inten-

¹¹ A proposito della progettata invasione della Georgia Nitti scriveva: « Quando io assunsi la direzione del governo in giugno 1919 era già pronta una spedizione militare italiana in Georgia. Le truppe inglesi, che erano in piccolo numero, si ritiravano: l'Italia avea con il consenso degli alleati, e in parte per loro desiderio, preparata una grossa spedizione militare. Era pronto già per la partenza il 12° corpo d'armata, forte di due divisioni di fanteria e di un raggruppamento alpino. La Georgia è un paese di straordinarie risorse naturali e si credeva che avesse potuto fornire all'Italia gran numero delle materie prime che più le difettavano. Ciò che mi sorprese è che non solo uomini di governo, ma anche finanzieri intelligenti e uomini di idee molto avanzate erano sostenitori convinti di quella spedizione ». Essa invece si sarebbe risolta, secondo Nitti, in un disastro: « Andare in Georgia », osservava, « era per l'Italia inevitabilmente la guerra alla Russia e la guerra nelle condizioni più difficili di trasporto di uomini e di materiali ».

¹² *Op. cit.*, p. 119.

¹³ *Op. cit.*, p. 505. Ed erano proprio loro a formare l'opinione pubblica. « Essi tendono », osservava Nitti, « ad avere un'opinione propria, una opinione americana, che nelle grandi questioni finisce quasi sempre con prevalere ».

deva il capitalismo nella sua fase imperialistica. Di fronte alla brutalità di alcuni aspetti di esso, Nitti rivolgeva il suo pensiero, come si è visto, all'Europa dell'anteguerra, o a quegli strati della società americana rimasti appartati nello svolgersi del processo di sviluppo capitalistico, sicché in essi le contraddizioni del sistema non erano ancora esplose. Era un atteggiamento, il suo, sostanzialmente conservatore, ma che aveva tuttavia un fondo di sano moralismo, che egli avrebbe mantenuto intatto per tutta la vita. È per questo che Nitti non era disposto ad accettare, in nome dell'anticomunismo, la corruzione della democrazia che dilagava in Europa, ed i vari fascismi e nazionalismi che stavano nascendo. Di fronte ad essi il suo atteggiamento era deciso. « Ora », scriveva, « dopo gli eccessi del socialismo fra il 1919 e il 1920, imperversa quasi dovunque in Europa un violento spirito di reazione. Non solo vi sono sotto le armi assai più uomini che prima della guerra; ma vi è dovunque all'interno delle nazioni maggiore odio fra le classi sociali e i partiti in contesa. Nelle apparenze vi è ora negli Stati vincitori maggiore calma perché gli scioperi sono molto diminuiti, o sono anche scomparsi: ma ciò dipende dal fatto che la grande depressione economica e la grandissima disoccupazione rendono ogni tentativo di sciopero pericoloso per gli operai. La reazione si afferma dunque attraverso la miseria (...). Ogni tanto nei paesi costituzionali un Governo è preso di assalto da una minoranza armata, che rivendica gli ideali della guerra, o l'autorità, o la grandezza della nazione ».¹⁴ Non era con la violenza e con la miseria che egli voleva salvare la civiltà borghese.

Ritornando, per concludere, all'America, ci sembra opportuno considerare rapidamente quali erano gli argomenti di cui si serviva Nitti nella sua polemica. « Ha l'America », si chiedeva, « il dovere d'intervenire? ». E aggiungeva: « Si comprende bene come l'America non desideri rimanere impigliata nelle innumerevoli controversie che agitano e tormentano la vita dell'Europa e che non desideri intervenire se non quando creda che la sua azione possa raggiungere il più grande risultato e il suo sforzo sia di vera efficacia. Essa solo può giudicare il modo e il tempo dell'intervento ». Il suo discorso, naturalmente, data anche l'esistenza negli Stati Uniti di forti correnti isolazionistiche, era mantenuto in termini cauti, ma non era per questo meno pressante. Nitti faceva appello a diverse ragioni. La prima era quella dell'imperativo morale. « Quando » scriveva « si discutono problemi di alta responsabilità morale ed è in gioco l'avvenire stesso della civiltà, le questioni economiche hanno un'importanza molto minore ».¹⁵ Il richiamo moralistico non era però astratto, ma aveva un suo considerevole peso pratico: occorre infatti tener presente, a questo riguardo, l'influenza che i fattori morali potevano avere su quegli strati della popolazione a cui Nitti voleva rivolgersi. Ad esso, d'altronde, Nitti faceva seguire delle considerazioni di carattere strettamente economico, scrivendo che mai come in quel caso « l'interesse economico ed il dovere morale erano in completo accordo ». « La realtà » affermava « si è incaricata di dimostrare nella forma più evidente che l'America, anche così potente nel suo sviluppo e nella produzione economica, non può sottrarsi a quella solidarietà economica internazionale, che è la caratteristica della civiltà moderna, sopra tutto nella produzione agraria. L'Europa è e rimarrà a lungo il più grande mercato di consumo del mondo e la caduta dell'Europa centrale, che era il centro della più grande attività, se può servire al programma imperiale della Francia non fa che disordinare il commercio del mondo ».¹⁶

Nella sua trilogia sull'Europa Nitti veniva così a centrare i più importanti problemi del tempo, in una polemica aspra e qualche volta lievemente paradossale (per l'aspezzatura di questo o quell'aspetto di una questione, a meglio sostenere una data tesi), ma sempre sostenuta da una notevolissima lungimiranza politica e da una profonda onestà.

AURELIO LEPRE

¹⁴ *Op. cit.*, pp. 622-623.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 674.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 675.

MADRIGALI E BALLATE INEDITE DEL TRECENTO

Ai madrigali di contenuto religioso, che ebbero musica propria, originale, vanno messi accanto quelli che furono intonati con le melodie dei madrigali profani: gli uni e gli altri rimasti ignoti e tuttavia importanti non tanto ai fini dell'arte, quanto perché dimostrano il sopravvivere di una tradizione: quella del primo sorgere ed affermarsi del madrigale nell'ambiente musicale religioso.¹

Sulla musica del madr. intonato da Giovanni da Cascia *Appresso a un fiume chiaro* era cantato il seguente, riferito dal Riccard. 2871 (c. 61r, numeraz. meccanica):

Appresso al volto chiaro
di questa Maestà, ch'è sempre adorno,
vergini belle gli stavan d'intorno.

Fra queste Maria vidi,
bella, gentil ed amorosa tanto,
che mi coperse col suo sagro ammantò.

Annamorar mi fa 'l suo viso umano,
perché avvocata s'è d'ogni cristiano.

Il modesto verseggiatore rappresenta la Madonna nel suo aspetto di *Maestà*, circondata da vergini belle, nell'atto di aprire il suo manto per accogliervi sotto i fedeli a lei devoti: così la vedeva dipinta nelle tavole delle Chiese, innanzi a cui si prostrava, e non credeva cosa profana adattare a cotesta sua rappresentazione un componimento che aveva cantato, in gara con altri musicisti famosi, una donna mortale, Anna, conservandone l'identica struttura metrica, parole, immagini, rime, musica. Ecco il madrigale, che riproduco dopo averlo collazionato sui codd. in cui è contenuto:

Appress'un fiume chiaro
donne e donzelle ballavan d'intorno
ad un perlato di bei fiori adorno.

Fra queste una ne vidi
bella, leggiadra e amorosa tanto,
che 'l cor mi tolse con soave canto.

Annamorar mi fa 'l suo viso umano
e 'l dolce sguardo e la pulita mano.²

¹ Vedi il mio art. *Madrigali inediti del Trecento*, in « Belfagor », 1959, p. 74 e sgg.

² Sono il Laur. Pal. 87 (FL), f. 4v-5r; Panciat. 26 (FP) della Nazionale di Firenze, c. 50v; Add. 29987 (L) del British Museum di Londra, f. 6v. Era stato pubbl. dal TRUCCHI, *Poesie di dugento autori*, ecc., Prato, 1846-47, II, 168, con schema metrico sbagliato e citando l'Ital. 568 della Bibl. Naz. di Parigi, che, invece, non lo contiene; dal CARDUCCI, *Musica e poesia nel mondo elegante ital. del sec. XIV*, nel vol. 9 dell'Ediz. Naz. delle Opere, Bologna, 1936, p. 531; dal LI GOTTI, *Anna o dell'amor segreto*, in « Accademia », a. I (1945), fasc. I, p. 11; dal SAPEGNO, *Poeti minori del Trecento*, Milano-Napoli, 1952, p. 512. Al v. 6 va accettata la nostra lezione, data da FP ed L, di contro a quella di FL (col suo dolce canto) seguita dal Carducci, dal Li Gotti e dal Sapegno, anche perché non par verisimile che l'aggettivo « dolce » si ripeta ad un verso di distanza. Per la gara tra Giovanni da Cascia (che cantò Anna anche nel madr. *O perlato gentil, che dispo-gliato*), Jacopo da Bologna e il maestro Piero, si veggia il LI GOTTI, *op. cit.* La musica di FL è stata trasportata in notazione moderna da J. WOLF, *Der Squarcialupi Codex Pal. 87 der Bibl. Medicea Laur. zu Florenz*, Lippstadt, 1955, p. 13, n. 11 (per i testi letterari sottoposti alle note, si veggia, però, la mia recensione in « Belfagor », 1957, pp. 213-24).

Nello stesso cod. (c. 61v) è quest'altro, che andava sulla musica che a quello del Sacchetti *Nel mezzo già del mar la navicella* aveva apposta Niccolò del Proposto³ e che del madr. del Sacchetti ripete le stesse rime:

Nel mezzo a duo ladron post'una stella
fu in sulla croce e da morte punta:
però ha la vita ognor con noi congiunta.⁴

In croce sie confitto e segua quella
chi vuol confonder la eternal morte
e vita aver nella durabil corte.

La croce è quella che vita vi dà
né più sicura via che croce ci ha.⁵

Ma se da questa poesia di devozione ci volgiamo per poco a quella profana, il madrigale sa anche riflettere la vita coi suoi odi, i suoi rancori, le guerre. Si vegga, per contrasto, questo:

Gridavan tutti: — Viva saccomanno! —
dereto a me correndo per ferire:
qual era Italian, qual Alemanno.

Vedendo ch'io pur non potea fuggire,
al dito ch'io levai, umil dicendo:
— Per Dio, mercé, no mi fate morire —,
non fo en loro fede né lianza,
ché tal mi de' de friza e tal de lanza.⁶

Vita più rigogliosa del madrigale ebbe la ballata, come abbiamo altrove accennato.⁷ Una delle più cospicue sillogi di ballate che ci sia giunta dal Trecento è quella delle ballate intonate da Francesco Landini. Se si escludono le frammentarie⁸ e quelle di

³ F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, a cura di A. Chiari, Bari, 1936, p. 53. La musica è in FL, f. 81v-82r (e cfr. Wolf, p. 119, n. 1); FP, c. 86v-87r; Ital. 568 (P) della Bibl. Naz. di Parigi, f. 28v-29r. Il facsimile di FL si può vedere in R. GANDOLFI, *Illustrazioni di alcuni cimeli concernenti l'arte musicale in Firenze*, precedute da un sunto storico, Firenze, 1892, tav. X.

⁴ Cfr. l'*Evangelo* di S. Giovanni, VI, 51-52: «Ego sum panis vivus, qui de caelo descendi. Si quis manducaverit ex hoc pane, vivet in aeternum; et panis, quem ego dabo, caro mea est, pro mundi vita».

⁵ Nello stesso cod. (c. 59v) è un altro madr., anch'esso di contenuto religioso, la cui intonazione seguiva quella che al madr. del Petrarca *Non al suo amante più Diana piacque* aveva apposta Jacopo da Bologna (cfr. il mio art. cit. *Madrigali inediti del Trecento*, p. 76).

⁶ Il madr., senza nome d'intonatore, è nel cod. Nouvelles acquisitions 6771 (PR), noto col nome di cod. Reina, della Bibl. Naz. di Parigi, c. 11r.

⁷ Cfr. il mio cit. art. *Madrigali inediti del Trecento*, p. 82; E. LI GOTTI, *La poesia musicale ital. del sec. XIV*, Palermo, 1944, p. 33, ed ivi la bibliografia.

⁸ Sono tutte in FL e precisamente: *Arà tu pietà mai* (f. 140r); *Benché la bionda treza* (f. 152v), edita, con molti arbitri, da A. CAPPELLI, *Poesie musicali del sec. XIV, XV e XVI*, Bologna, 1868, p. 28); *Debbe l'animo altero in ciò che dà* (f. 145v-146r); *Donna perché mi spregi ed amì altrui* (f. 144v); *Po' che di simil foco ardi du' amanti* (f. 138v); *Sempre girò caendo 'l nobil viso* (f. 170v). Le musiche del Landini, con i testi sottoposti alle note, furono trasportate in notazione moderna da L. ELLINWOOD, *The works of F. Landini*, Cambridge Mass., 1939 (testi, peraltro, spesso errati né il vol. comprende tutte le opere musicate dal Landini).

Non è un frammento, come erroneamente afferma il Li Gotti (*Poesie musicali ital. del sec. XIV*, Palermo, 1945, p. 20) *Chi vuol d'una virtù venire in prova*, ma il ritornello del secondo madr. che, con due altri, forma il componimento *Musica son, che mi dolgo piangendo*, edito dal CARDUCCI, *Musica e poesia*, cit., p. 314, e, poi, dallo stesso Li Gotti in «Poesia», quad. IX, 1948, p. 59; riprodotto in facsimile di su FL (f. 121r) dal GANDOLFI, *Illustrazioni*, cit., tav. XV-XVI, da H. BESSLER, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam, 1931, tav. XI, e non so quante altre volte, perché esso apre in FL la sezione di musiche del Landini con il ritratto del musicista.

cui si conosce l'autore,⁹ comprendendo in queste ultime le due di cui il Landini fu probabilmente anche il poeta,¹⁰ restano ben 128 ballate anonime: tante non ne contiene il *Libro delle rime* di Franco Sacchetti, che è pur considerato come il più fecondo autore di ballate del tempo. Ma se di queste è stato possibile formulare un giudizio critico, non altrettanto è avvenuto per quelle musicate dal Landini, soprattutto perché i testi letterari non sono stati raccolti in volume, giacendo tuttora dispersi nelle più disparate pubblicazioni, fatte la maggior parte per nozze e, quindi, difficilmente reperibili, dato il numero limitatissimo di copie in cui furono edite. Si aggiunga che l'occasionalità stessa della pubblicazione escludeva ogni accertamento critico del testo.

Eppure le sue musiche furono divulgatissime: di nessun musicista contemporaneo passarono nei codd. non musicali rime quante quelle da lui intonate;¹¹ certe sue melodie, nonostante che fossero invalse tecniche e correnti diverse, erano vive ancora nel Quattrocento¹² e i testi dalla viva voce trascritti a memoria nei codici.¹³ Se si sfogliano il Laudari, è facile incontrarsi in didascalie che rimandano a componimenti da lui musicati. A me è avvenuto, sfogliandone due soli, il Vatic. Chig. L. VII. 266 e il Riccard. 2871, di incontrare indicate ben 15 ballate; e le segnalo non solo a correzione ed integrazione delle tavole o repertori che sono stati pubblicati, contenenti inizi di canti profani ricordati nelle raccolte di Laudi,¹⁴ ma perché, attraverso la musica delle

⁹ Sono: Bindo d'Alesso di Guido Donati, *Non arà mai pietà questa mia donna* (ball.) in FL, f. 134r; FP, c. 30v; P, f. 61v; PR, c. 52r; L, f. 23v, pubbl. dal CARDUCCI, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei sec. XIII e XIV*, Pisa, 1871, p. 309, senza tener presenti i codd. indicati, che fanno correggere il v. 3 nel modo seguente: *ch'ella sia certa del mio grande ardore e non del mio gran dolore*; Cino Rinuccini, *Cogli occhi assai ne miro* (ball.), in FL, f. 157v; FP, c. 49v-50r; P, f. 99r, codd. da aggiungere a quelli su cui ha fondato l'ed. delle *Rime di C. R. fiorentino* S. Bonghi, Lucca, 1858; Malatesta dei Malatesti, *El gran disio e la dolce speranza* (ball.), in FL, f. 147r; FP, c. 31r; P, f. 85r; L, c. 74v (da aggiungere a quelli indicati da P. BILANCIONI, *Indice delle Carte*, ecc., Bologna, 1889-93, p. 400); F. Sacchetti, con le ball. *Altri n'arà la pena et io il danno*, in FL, f. 139v; *Non creder, donna, che nessuna sia*, in FL, f. 136v; FP, c. 2v-3r; P, f. 4v-5r e v; *Perché virtù fa l'uom costante e forte*, in FP, c. 42v-43r (e cfr. l'ediz. cit. del Chiari, p. 271, 136, 178).

Del Sacchetti il Landini aveva intonato anche la ball. *Né te né altra voglio amar già mai* (ediz. cit., p. 127), ma la musica non ci è giunta. Secondo il son. *Se per segno mirar che dal ciel vegni*, con cui il Landini rispose per le rime a quello del Sacchetti *Vegendo tante piaghe e tanti segni* (ed. cit., p. 284), egli avrebbe vestito di note le « parole nove » che il Sacchetti gli aveva inviate: non sappiamo però quali fossero.

¹⁰ Sarebbero le ball. *Deh, pon quest'amor giù e Gentil aspetto in cui la mente mia* (cfr. la mia cit. recensione al vol. del WOLF, *Der Squarcialupi Codex*, ecc., p. 222).

¹¹ Si veggia la mia cit. recensione al Wolf, p. 223, n. 39.

¹² Cfr. S. DEBENEDETTI, *Il « Sollazzo » e il « Saporetto » con altre rime di Simone Prudenzani d'Orvieto*, nel « Giorn. st. d. lett. ital. », Suppl. 15, Torino, 1913, p. 110 (son. *Stregnie le labbra e con la rivola*); p. 117 (son. *Quive cantaro*) e, per i rimandi a poesie intonate dal Landini ivi contenute, D. FERRETTI, *Il cod. Palat. Parmense 286 e una nuova incatenatura*, Parma 1913, p. 61 e 64, avvertendo che al Ferretti è sfuggita l'allusione alla ball. *Ama, donna, chi t'ama*, contenuta nel v. 5 del son. *Quive cantaro*.

¹³ E particolarmente il caso del Magl. VII. 1078: cfr. T. CASINI, *Studi di poesia antica*, Città di Castello, 1913, p. 176 e *passim*. Al Casini però è sfuggito che delle poesie trascritte oralmente e di quelle derivate da fonti scritte ha lasciato traccia lo stesso amanuense, se a queste ultime va riferita l'indicazione « scripta » da lui apposta ad alcune di esse (cc. 4v, 5r, 36r, 37 bis r, ecc.). Un caso tipico di citazione a memoria mi sembra la trascrizione della ball. *La mala lingua d'ogni mala radice* (leggi: *La mala lingua è d'ogni mal radice*), c. 24r. Trascritta la ripresa e la prima strofa, il copista aggiunge la seconda, arrestandosi però dopo tre soli versi, a cui fa seguire un *etc.*, probabilmente perché non ricordava tutta, o bene, la parte restante. Che del resto questo ed altri codd. (come per es. il Magl. VII. 1041) si rifacessero a fonti musicali, mi pare indubbio. Della ball. *De sospirar sovente* (c. 24r), composta di ben sei strofe, l'amanuense trascrive solo la ripresa e la prima stanza, come è nei codd. musicali.

¹⁴ Alludo in modo particolare alla *Tavola dei principj di canzoni dei sec. XV e XVI citati nelle raccolte di laudi spirituali* in D'ANCONA, *La poesia popolare ital.*, 2ª ediz., Livorno, 1906, p. 475 sgg. (che comprende le indicazioni che l'Alvisi aveva dato

ballate, possa ricostruirsi quella delle laudi, a quel modo che con la musica di queste è stato tentato di riprodurre quella dei canti profani in esse indicati: ¹⁵

BALL.: Ama, donna, chi t'ama in pura fede	LAUDA: Ami ciascun cristian con pura fede; ¹⁶
» De sospirar sovente	» Batista da Dio amato; ¹⁷
» Donna, s'i' t'ho fallito	» Donna, s'i' son partito; ¹⁸
» Donna, che d'amor senta, non si muova	» Laudian Gesù piatoso in cui si truova; ¹⁹
» Ecco la primavera	» Preglian Gesù con lieta cera; ²⁰

nelle *Canzonette antiche*, Firenze, 1884) e a F. GHISI, *Tavola delle canzoni e strambotti-laude nelle loro fonti musicali*, inclusa nel suo art. *Strambotti e laude del Quattrocento*, in « *Collectanea historiae musicae* », I, Firenze, 1953, p. 68 e sgg.

¹⁵ Cfr. F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia ital.*, Roma, 1935; D. ALALEONA, *Le laudi spirituali ital. nei sec. XVI e XVII e il loro rapporto coi canti profani*, in *Rivista musicale ital.*, a. XVI, Torino, 1909, pp. 1-54; F. GHISI, *I Canti carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e XVI sec.*, Firenze, 1937, pp. 86-114; K. JEPPESEN, *Die Mehrstimmige Italienische Laude um 1500*, Leipzig, 1935, pp. XVI-XIX, ecc.

¹⁶ La ball. è in FL, f. 164v; P, f. 61r; PR, c. 26v-27r; pubbl. dal TRUCCHI, II, 155, con i soliti arbitri, introducendo perfino nel testo un verso che non compare nei codd. e che lo schema metrico esclude; ELLINWOOD, pp. 44-46; WOLF, p. 298, n. 123. Non si confonde con essa la ball. *Ama chi t'ama e chi non t'ama lassa* (GHISI, *Tavola*, p. 68; e cfr. D'ANCONA, *Tavola*, p. 476), né quella intonata da Bartolino da Padova *Ama chi t'ama e sempre a buona fé*, in FL, f. 118v, dove è però lacunosa di un verso nella prima strofa, e in PR, dove sono soltanto la ripresa e i vv. 3 e 5 (inedita). La lauda è nel Ricc., c. 60v (numer. meccanica). La ball. era nota anche all'amanuense del Chig., che l'aveva ricordata erroneamente, come risulta dalla cancellatura che poi n'ha fatta, per la lauda *Deh, che ardor d'amor nel mio cor sento* (c. 102). Per la bibliografia delle laudi, rimando alle note opere del Tenneroni (*Inizi di antiche poesie ital. religiose e morali*, Firenze, 1909) e di L. Frati (*Giunte agli « Inizi di antiche poesie ital. religiose e morali » a cura di A. Tenneroni*, nelle annate 1917, 1918 e 1919 dell'« *Archivum Romanicum* »), avvertendo che né l'uno né altro conoscono il nostro Riccard.; che nessuno dei due cita le didascalie coi riferimenti ai canti profani, cosa che per noi riveste, invece, particolare importanza; che il Tenneroni non indica la numerazione delle carte. Non cito il *Supplemento al « Tenneroni »* di G. M. Monti (*Bibliografia della laude*, in « *La Bibliofilia* », a. XXVII (1925-26), pp. 42-46), perché non contiene nessuna delle laudi di cui mi occupo.

¹⁷ La ball. è in FL, f. 149v, fino al v. 12, ma si trova anche in codd. non musicali: nel Mgl. VII, 1040, c. 48v (dove la pubblicò il CARDUCCI, *Canzilene*, p. 132); Mgl. VII, 1078, c. 28v, fino al v. 12 (da cui la pubblicò il CASINI, *Studi*, cit., p. 204). Lacunosa era stata edita dal TRUCCHI, II, 50; ELLINWOOD, p. 67, e WOLF, p. 263, n. 78, entrambi fino al v. 12. La lauda è nel Chig., c. 203v (TENNERONI, 69).

¹⁸ La ball. è in FL, f. 158r; FP, c. 1r; P, f. 85v-86r; PR, c. 34r; L. f. 24r; Lucchese (dove l'ha pubbl. il LI GOTTI, *Il cod. di Lucca*, in « *Musica disciplina* », IV (1950), p. 120); Oxford, Bodl. Canon. Script. eccl. 229; ELLINWOOD, pp. 94-95; WOLF, p. 310, n. 138. Non ha nulla a che fare con la ball. indicata dal D'Ancona (*Tavola*, p. 481 e 493) *S'i' t'ho fallito, donna, e' mi dispiace*, edita, oltre che dal Carducci e dall'Alvisi (da lui indicati), dalla LEVI, *Lirica ital. antica*, Firenze, 1908, p. 282, e dal SAPEGNO, *I poeti minori del Trecento*, p. 555; né è vero che il Mgl. VII, 30 e il Riccard. 2871 la citino per la lauda *S'i' t'ho fallito, Gesù, e' mi dispiace*, perché il Mgl. la ricorda per le laudi *O corpo sacro del nostro Signore* e *O Maria dolce con grande disio*, il Riccard. 2871, c. 59r, per la lauda, che abbiamo citata:

Donna, s'io son partito
da Cristo per peccare, ecc.,

cod. che molto probabilmente è il solo a conservarla, non comparando essa né nel Tenneroni né nel Frati.

¹⁹ La ball. è in FL, f. 150v; P, f. 104v-105r; PR, c. 86v; pubbl. dal LI GOTTI, *Poesie musicali*, p. 58; ELLINWOOD, 72-73 (e alla tavola VI il facsimile di P); WOLF, 265, n. 82. La lauda si trova nel Chig., c. 71r (TENNERONI, 144).

²⁰ La ball. è in FL, f. 135r. Nel Mgl. VII, 1041, c. 47r, si legge solo la ripresa. Pubbl. da P. FERRATO, *Poesie musicali inedite ed anonime del sec. XIV*, Padova, 1870, per nozze Contin-Arcari, p. 5 (da FL, con molti arbitri nel testo e schema metrico errato); D. SARTORIO, *Poesie musicali anonime del sec. XIV*, per nozze Chino-Pastorio,

BALL.: La bionda treccia di fin or colore	LAUDI: Or che non piangi, o miser peccatore; O Gesù Cristo padre e mio signore; ²¹
» Né te né altra voglio amar già mai	» Altro che te non voglio amar già mai; Con sicurtà ritorna, o peccatore; O Signor Jesù, i' ti vo cercando; Come se' da laudar più ch'altrui assai; ²²
» Non creder, donna, che nessuna sia	» Preghian la dolce Vergine Maria; Ciascun che 'l regno di Gesù disia; ²³
» Per l'allegrezza del parlar d'amore	» Per l'alegreza del nostro Signore; Ciascun fedel cristian per riverenza; ²⁴
» Po' che da te mi convien partir via	» Po' che v'ho posto questa compagnia; Ciascun che 'l regno di Gesù disia; ²⁵
» Po' che partir convienmi, donna cara	LAUDA: Po' che da morte nessun si ripara; ²⁶
» Questa fanciulla, Amor, fallami pia	» Creata fusti, o Vergine Maria; ²⁷

Padova, 1880; LI GOTTI, *Poesie musicali*, p. 59; SAPEGNO, *Poeti minori del Trecento*, p. 499; ELLINWOOD, 85-86; WOLF, 228, n. 30. Jacopo da Bologna aveva intonato anch'egli una poesia sulla primavera, il madr. *Giunge 'l bel tempo della primavera* (in FP, donde, con lezione poco sicura, lo pubblicò il LI GOTTI, *L'«Ars nova» e il madrigale*, Palermo, 1944, p. 45). La lauda è nel Chig., c. 74v. Indentico capoverso, sebbene manchino di didascalie con riferimenti a canti profani, hanno le laudi:

Ecco la primavera,
o buoni fraticelli;
ciascun se rinovelli, ecc.,

nello stesso Chig., c. 161v (TENNERONI, 105); e

Ecco la primavera;
donastimi possanza per onore, ecc.,

nel Mgl. II. VI. 63 (lauda non elencata né dal Tenneroni, né dal Frati).

²¹ La ball. è in FL, f. 127r, fino al v. 8; FP, c. 6r. Nel Mgl. VII, 104l, c. 47v, si legge solo la ripresa. ELLINWOOD, 107-108, e WOLF, 209, n. 11, la riproducono fino al v. 8. Le laudi si trovano nel Chig., c. 36v (TENNERONI, 194 e 177).

²² Ball. del Sacchetti. Le laudi sono nel Chig., cc. 74r, 203r, 206r, 208r: quest'ultima è intestata: «Lauda di S. Francesca Romana» (TENNERONI, pp. 52, 86, 200, 84; FRATI, «Arch. Rom.», 1917, p. 454, per la 1^a, 475 per la 4^a lauda).

²³ Ball. del Sacchetti. La prima delle due laudi è nel Chig. c. 204r (TENNERONI, 219); la seconda, nel Ricc., c. 61r (manca nel Tenneroni e nel Frati).

²⁴ La ball. è in FL, f. 159r; FP, c. 5v; L, f. 7v; ELLINWOOD, 136-37; WOLF, 286, n. 103. Le due laudi sono nel Chig., c. 175v e 196v (TENNERONI, pp. 212 e 82; FRATI, «Arch. Rom.», 1918, 338, per la prima lauda).

²⁵ La ball. è in FL, f. 142v; FP, c. 5r; PR, c. 9v-10r; L, f. 37v; pubbl. da E. LEVI, *Francesco di Vannozzo e la lirica nelle corti lombarde durante la seconda metà del sec. XIV*, Firenze, 1908, p. 339, n. 3; da V. CIAN, *Ballate e strambotti del sec. XV tratti da un cod. Trevisano*, nel «Giorn. st. d. lett. ital.», IV (1883), p. 40; ELLINWOOD, 147-48; WOLF, 246, n. 55. Le laudi si trovano nel Ricc., c. 59v e 59r, non cit. né dal Tenneroni, né dal Frati.

²⁶ La ball. è in FL, f. 165v (dove l'ha pubbl. il BILANCIONI, *Ballate inedite d'incerti rimatori antichi*, per nozze Fantuzzi-Arrigoni, Ravenna, 1873); FP, c. 23v; P, f. 92v-93r; Univ. di Padova 684 (da cui la pubblicò il MAZZONI, *Tre ballate e due sonetti antichi*, per nozze Salvioni-Taveggia, Padova, 1892, p. 10); ELLINWOOD, 273-75; WOLF, 300, n. 126. La lauda è nel Ricc., c. 60r (manca nel Tenneroni e nel Frati).

²⁷ Per la ball. si veggia la nota 40. La lauda è nel Chig., c. 71r (TENNERONI, 187). Nel cod. di Strasburgo, oggi perduto, ma di cui resta una copia parziale, M. 222. C. 22, era un travestimento religioso in latino di questa ball., che cominciava *Est illa*. Identico travestimento vi aveva la ball., intonata anch'essa dal Landini, *Lasso, di donna vaga innamorato*: cominciava *Dilectus meus misit manum meam* (cfr. CH. VAN DEN BORREN, *L'apport italien dans un manuscrit musical du XV^e siècle perdu et partiellement retrouvé*, in «Rivista musicale ital.», t. XXXI (1924), p. 527 sgg.

BALL.: S'i' ti son stato e voglio esser fedele
 » Va pure, Amore, e con le reti tue
 » Vita non è più misera e più ria

LAUDA: Sempre laudata e benedetta sia;²⁸
 » O falso amore privato di pace;²⁹
 » Vita, chi t'ama in pace morto sia.³⁰

Un'esplorazione più ampia dei Laudari potrà offrire certamente un maggior contributo di riferimenti a ballate intonate dal Landini, ché essi presentano, a chi li sfogli accuratamente, non poche sorprese: così, per citare qualche esempio, veniamo a sapere che di Dante fu intonata la ball. *P' m'è son pargoletta bella e nova* e sulla sua musica andava la lauda *Dal ciel mandato a salutar Maria*;³¹ il Chig. ci fa noto che il così detto *Credo* di Dante *P' scrissi già d'amor più volte rime* ripeteva l'intonazione della diffusissima ball. del Giustiniani *P' vedo ben che 'l bon servire è vano* o quella della lauda di Jacopone *Senno mi pare e cortesia*.³² Si sapeva che la ball. del Poliziano *Ben venga maggio* aveva musica propria e che su di essa andava quella di molte laudi;³³ ma non poche di queste ripetevano della ball. polizianesca anche concetti ed immagini.

²⁸ La ball. è in FL, f. 142v; FP, c. 8r; P, f. 89v-90r; PR, c. 48v-49r; Univ. Padova 684 (dove la pubblicò il MAZZONI, *Tre ball. e due son. antichi*, cit., p. 9); Lucchese (da cui fu edita dal LI GOTTI, *Il cod. di Lucca*, p. 144); pubbl. da A. VALLE, *Nozze Sonnini-Santini*, Como, 1893, da FL; E. FILIPPINI, *Sedici poesie erotiche italiane estratte da codd. del sec. XIV e XV*, Fabriano, 1893, per nozze Filippini-Scarpelli, p. 11, da FL (ma su questa ediz. si veggia il mio cit. art. *Madrigali inediti del Trecento*, p. 79, n. 31); ELLINWOOD, 161-162; WOLF, 246, n. 56. La lauda è nel Chig., c. 204v (TENNERONI, 237).

²⁹ La ball. è in FL, f. 167r; FP, c. 9r; P, f. 70r; Lucchese (dove la pubblicò il LI GOTTI, *Il cod. di Lucca*, p. 120 e, precedentemente, in *Poesie musicali*, p. 69); ELLINWOOD, 165-66; WOLF, 315, n. 145. La lauda è nel Chig., c. 121v (TENNERONI, 174).

³⁰ La ball. è in FL, f. 167r; FP, c. 10v; P, f. 103v; PR, c. 49v; Mgl. VII, 1078, c. 36r, donde fu edita dal CASINI, *Studi* cit., pp. 253-54. Fu cit. dal Sercambi nell'introduzione alla novella 97. ELLINWOOD, 167-68; WOLF, 305, n. 132. La lauda è nel Ricc., c. 28v (manca nel Tenneroni e nel Frati).

La ball. *Arai tu mai pietà*, che il D'Ancona (*Tavola*, 477) cita dal Chig. per la lauda *Merzé con gran piatà*, ricorda questa del Landini, cit. sopra alla n. 8, di cui do la ripresa:

Arà tu pietà mai
 di me, o giovinetta,
 che sai che con saetta
 fera fu' punto, quando ti mirai?

ma il capoverso rassomiglia piuttosto a quello della ball. pubbl. dal Baldelli negli « Studi di Filologia ital. », vol. X (1952), p. 28 (dove nel 1° verso andrà letto: *Arai*):

Averai tu mai pietà,
 donna crudel, di me, ecc.,

della quale però non si sa se sia stata intonata.

³¹ Ricc. 2871, c. 63r e v; per la lauda, cfr. TENNERONI, 90, e FRATI, « Arch. Rom. », 1918, p. 185, che non citano, però, questo cod.

³² Chig.: « Credo di dante alighieri poeta fiorentino il quale fecie essendo stato achusato allo inquisitore per eretico ed è in ternali; puossi cantare come i vedo ben cal buono servire è vano e come senno mi pare e cortesia, dinpazire pello bel messia ». Per la ball. del Giustiniani, si veggia l'ediz. del Wiese (*Poesie edite ed inedite di Lionardo Giustiniani*, Bologna, 1885, p. 385); per la sua diffusione, la cit. *Tavola* del D'Ancona, p. 484, aggiungendo il Mgl. VII, 690, c. 59r, che la cita per la lauda del Belcari *Ave, del Verbo eterno genitrice*, e lo stesso Mgl. e l'altro VII, 367, nonché il Chig. c. 47r, che la ricordano per la lauda, attribuita al Belcari, *Salve, regina di misericordia*. Dirò, anzi, che io l'ho trovata ricordata nel Chig. per ben 5 laudi. Per la lauda di Jacopone, si cfr. l'ediz. curata da F. Ageno (*Laudi, Trattato e Detti*, Firenze, 1953, p. 341).

³³ Cfr. *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime di messer Angelo Ambrogini Poliziano* a cura di G. Carducci, 2ª ediz., Bologna, 1912, p. 560, n. 1; F. GHISI, *L'« aria di maggio » et le travestissement spirituel de la poésie musicale profane en Italie*, in *Musique et poésie au XVI^e siècle*, Paris, 1954, p. 268; D'ANCONA, *Tavola*, cit., p. 477.

Alla ball., cit. dal D'Ancona, *Viene il Messaggio*, che della ball. del Poliziano conserva le stesse rime, altre se ne possono aggiungere, come questa, di cui mi limito a citare i primi versi, inedita, e così aderente al concetto della ball. polizianesca, da sembrare canto profano:

Tutti e divini amanti
invito in questo giorno:
che porti un maio adorno
con gaudio, festa e canti.

Non tôrre un maio vile,
ma bello e pien di fiori,
tanto ch'egli innamorì
quello sposo gentile....³⁴

La musica, come è avvenuto in tanti altri casi,³⁵ diffondeva con la melodia concetti ed immagini e non fa meraviglia che questi, avulsi dalla poesia originaria, trovassero posto, conservando l'eco della melodia primitiva, nella testura di nuovi canti.

Non tutte le ball. musicate dal Landini sono state edite: una di esse si trova nel Panc. 26, c. 47r, dove la strana attribuzione ad un Ser Feo, musicista che non risulta esistito né nel sec. XIV, né nel XV, ha fatto sì che essa sfuggisse all'attenzione degli studiosi.³⁶ Senonché è evidente che ci troviamo innanzi ad un errore di lettura dell'amanuense, che ha scambiato l'abbreviazione *Fco* (*Francesco*), che si trova anche in altri codd., come per es. P (f. 111v, nell'intestazione alla ball. *Omè al cor dolente sento pene*) in *Feo*. La ball. è questa:

4 Già molte volte, Amore,
fatt'ho difesa contro a tua saetta;
ed or di nuova e bella pargoletta
m'hai pur piagato 'l core.

Certo io credea che, poi
più volte e colpi tuoi
fuggit'avea per libertate avere,
fine fosse tra noi,
né di piacere altrui
farmi languir ti fosse omai in calere,
né per uman piacere
ancor potessi, con tuo lusingare,
farne da me mia libertà privare
14 o lui di me signore.³⁷

Ma in te per tal contesa
e vendicar l'offesa
credo s'accese di vendetta voglia:
ciò ne mostra tua impresa,
veggendo qui discesa
questa agnola divina, che mi spoglia
d'ogni difesa e doglia.
Tal nel piagato cor per lei mi sento,
che nullo altro piacer in lui assento,
24 ch'esserle servidore.

³⁴ È nel Ricc. 2896, c. 109r: cfr. FRATI, « Arch. Rom. », 1919, p. 82; manca nel Ten neroni.

³⁵ Cfr. S. DEBENEDETTI, *Troilo cantore*, nel « Giorn. st. d. lett. ital. », a. 33 (1915), p. 420 sgg.

³⁶ Non figura, infatti, nella cit. ediz. dell'Ellinwood, né nell'elenco che delle composizioni musicate dal Landini ha dato il LI GOTTI, *Poesie musicali*, cit., pp. 19-23. Nella tav. dei componimenti contenuti dal Panc. 26 data dal WOLF, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, Teil I, Leipzig, 1904, p. 246, la ball. non ha nome d'intonatore.

³⁷ Dando a « piacere » del v. 11 il significato di « bellezza », intendo: « né io credevo che tu, o Amore, potessi ancora, con le tue lusinghe, farmi privare da me della mia libertà, o fare essa bellezza umana signora di me ».

34 Dunque, signor mio caro,
deh, non esser avaro
di fare a lei quel ch'a me fai sentire,
sì che di por riparo,
gustando il tempo amaro,
disio l'accenda al comune martire:
ché ben che con ardire
pargoleggiando a' miei gli occhi suoi porga,
non però credo ch'a ciò far la scorga
fiamma di tuo ardore.

44 Canzon, tu vedi bene
ch'Amor alle mie pene
per virtù di mio priego non intende:
però a te conviene
meco sott'una spene
s'egli aspettar per sua piatà l'accende.
Allor tant'ardir prende,
che tu ti faccia tutta nota a lei
e, se piatà la move a' sospir miei,
canta per farle onore.

Questo motivo della « fanciulla » acerba ancora in amore e quello della « giovinetta », leggiadra seduttrice di passione amorosa, non infrequenti nei poeti del Trecento e del Quattrocento, ricorrono più di una volta nelle poesie intonate dal Landini: si veggia quest'altra ball. pur essa inedita:

4 Omè, al cor dolente sento pene,
se tosto non ritorni
dove ne' primi giorni,
s'accese amor per te nel foco e tene.

12 Torna a veder in quanto dolorosa
vita rimasi per la tua partita;
torna a vedere l'anima, o rosa,
accesa del tuo amor quasi smarrita;
torna, fanciulla, ben della mia vita,
che sai che tanto t'amo
né disio altro o bramo
se non vederti, donna del mio bene.³⁸

Nella stessa cerchia di sentimenti si aggira quest'altra, non inedita, ma pubblicata incompiuta e con testo errato:

3 O fanciulla giulla,
con te sarà ed è sempre 'l cor mio,
ché ogni altro pensier messo ho in oblio.

10 A ciò m'induce un cognoscer d'amore,
che m'ha mostrato e più mi mostra ognora
quant'è l'alta bellezza e 'l gran valore
che in te risplende e la tua schiatta onora.
Se con teco dimora
benignità, che sdegnosa non sia,
per certo ogni altra da parte si stia.

Ognor fra me quanto più te ripenso
più cresce 'l foco e più sospir fuor mando,
perché di te mi pare aver compreso

³⁸ La ball. è, come sopra s'è detto, in P, ed è stata omessa dall'Ellinwood, né è stata elencata, tra le poesie musicate dal Landini, dal Li Gorri, *Poesie musicali*, pp. 18-23.

- sempre maggior virtù a ciò pensando.
Deh, giovinetta, quando
che tu di me pensassi esser porria
17 e ch'io vedessi un poco a me te pia?³⁹

Si collega alla precedente, di cui ripete il concetto e la rima dell'ultimo verso, la seguente:

- Questa fanciulla, Amor, fallami pia,
2 che m'ha ferito 'l cor nella tuo via.

Tu m'ha', fanciulla, sì d'amor percosso,
che solo in te pensando trovo posa.
El cor di me da me tu ha' rimosso
cogli occhi belli e la faccia gioiosa:
8 però al servo tuo deh sie piatosa:
merzé ti cheggio alla gran pena mia.

Se non soccorri alle dogliose pene,
il cor mi verrà men, che tu m'ha' tolto,
ché la mia vita non sente ma' bene,
se non mirando 'l tuo vezzoso volto.
14 Da poi, fanciulla, che d'amor m'ha' involto,
priego ch'alquanto a me benigna sia.⁴⁰

Le chiome d'oro e il volto radioso della donna sono così cantati:

- La bionda treccia di fin or colore
2 m'ha legata la mente a mezzo 'l core:

simile 'l viso, a cu' ell'ombra face,
ove ridon le perle e' vaghi fiori,
che come pura neve al sol mi sface
e non si cura perch'io mi scolori.
8 E son gli effetti del mie mal maggiori
che le parole e ben lo vede Amore.

Adunque, Amor, che sai lo stato mio
e che mi fa' nel foco esser beato,
deh, fa' che nel bel viso, il qual io
con voci assa' piatose t'ho chiamato,
che per me vi ti veggia a giusto grato,
14 a ciò che men non vegna nel dolore.⁴¹

³⁹ La ball. è in FL, f. 159v (fino al v. 10, e così nel WOLF, *Der Squarcialupi Codex*, cit., p. 287, n. 110); FP, c. 34v; P, f. 87r (fino al v. 10). Si trova pure nel Mgl. VII. 1041, c. 52r, intestata «ballata» e nel Vatic. Chig. L. IV. 131, p. 778, adesp., ma con questa didascalia: «Ballata facta per Mona Contessa figlia di boccasenno de bardi e moglie di Cavalcante Cavalcanti», in entrambi i mss. sino al v. 10 (concordanza significativa con i codd. musicali, che doveva essere nella fonte: per l'affinità dei due codd. si veda M. BARBI, *Studi sul Canzoniere di Dante*, Firenze, 1915, p. 489 sgg.). Era stata pubbl. fino al v. 7 dal TRUCCHI, II, 154, che dichiarò d'averla derivata dal «cod. in fol. del Redi» (Laur. Red. 184), dove, invece, non esiste; dal CARDUCCI, *Cantilene*, p. 319, fino al v. 10; con testo e schema metrico errati dall'ELLINWOOD, 257. La nostra lezione si fonda sui mss. indicati.

⁴⁰ E in FL, f. 138r, fino al v. 8 (e così in WOLF, 234, n. 39); FP, c. 22v; P, f. 70v, fino al v. 8. Pubbl. da P. FERRATO, *Tre lettere*, ecc., p. 14, fino al v. 8; ELLINWOOD, 285-86.

⁴¹ Per i codd., si veggia la n. 21: si può dire inedita, trovandosi sottoposta alle note musicali, e, con testo poco esatto, nell'ELLINWOOD e nel WOLF sino al v. 8. Il capoverso ricorre pressoché immutato nel v. 5 della ball. seguente, inedita, intonata dal maestro Arrigo, che si trova in P, f. 97r e in PR, c. 25v:

- 2 El capo biondo e li capelli d'oro
Sì mi consuman l'anima, ch'i' moro.

Il concetto comunissimo che la donna bella e gentile non può non essere benevola e pietosa verso l'amante è ripreso in questa ballata:

- 3 Più bella donna al mondo ma' non fia
se 'n vo' regna pietate,
che la biltate adorna e leggiadria.
- 10 Gli occhi ha' lucenti, pien di vaghi raggi,
gli atti leggiadri e' cape' biondi e folli,
che spesso sol per gli occhi sì selvaggi
mi fan sparger gran pianti e sospir molti,
che dentro nella mente son raccolti:
per ch'io non veggio ancora
n'arrive l'ora che siate pia.
- 17 Merzé, ahi lasso, i' sol merzé dimando
e, ben servendo, degna pace aspetto.
Stringavi a me piatate, ohimè mirando
gli gravi affanni del fedel soggetto,
e con benigno e grazioso aspetto
d'alcun beato segno
fatemi degno come 'l cor disia.⁴²

Un gruppo di ballate canta l'amore per Cosa.⁴³ Fu un amore sfortunato, nell'espressione del quale l'anonimo poeta raggiunge spesso un'interiorità, che non è nelle altre ballate. A questo gruppo mi sembra che si debba ascrivere la seguente, se nel v. 6 va visto il *senhal* della donna: soliloquio, in forma dialogica tra il poeta e la sua anima:

- 4 — Deh, pon quest'amor giù!
Dico a te, mente stolta.
Dove ti se' tu involta?
Troppo col tuo pensier raguardi in su.
- 14 Come se' tanto folle
mirar sì alta cosa
e non misuri te?
— Perché questo Amor volle,
quando sì graziosa
donna veder mi fe'.
— Di lei degna non se'
né a lei degno pare
che tu la deggi amare.
Leva, dunque, 'l disio; non l'amar più.

- 8 Io me consumo ben per vostro amore,
sentendo me essere abandonato
e quelle treze di fin or colore
d'amore m'hanno el cor tutto abrazato.
Deh, per mercé aiutami a sto trato,
se non che innamorato, o Iddio, ch'io moro.

⁴² Si trova in L, f. 32v; ELLINWOOD, 143-44, con testo lacunoso ed assai errato. Per il valore della rima interna nelle poesie intonate dal Landini, rimando alla mia cit. recensione al Wolf, p. 218.

⁴³ Non sappiamo chi fosse questa donna: il nome deriva da Niccolosa ed era comune nella Firenze del tempo; ricorre più d'una volta nel Boccaccio, così in poesia (nel ternario *Contento quasi ne' pensier d'amore*, v. 58, ediz. delle *Rime* a cura di V. Branca, Bari, 1939, p. 38), come in prosa (*Decameron*, IX, 5 e 6). Secondo il Wesselofski (*Il Paradiso degli Alberti di Giovanni da Prato*, Bologna, 1867, vol. I, parte I, p. 67) sarebbe la Niccolosa di cui s'era innamorato Giovanni Soderini, ricordata in una canzone di Simone Serdini [*Nel tempo giovanil ch'amor c'invita*], pubbl. dal SARTESCHI, *Poesie minori del sec. XIV*, Bologna, 1867, pp. 80-83. L'indicazione l'ho rinvenuta nella rubrica, apposta alla canz., nel Laur. Conv. 122 (S.S. Annunziata, 1687), c. 11v; ma è semplice congettura. Per le ball. intonate dal Landini, che si riferiscono a Cosa, e per la descrizione che di essa si fa nel cit. *Paradiso degli Alberti*, rimando alla mia recensione al WOLF, *Der Squarcialupi Codex*, pp. 222-23.

— Levare non potrei mai
l'amor mio da costei,
tanto legata m'ha.
— E tu sempre starai
con pena e degli omei
tuo' non si curerà.
Certo, nessun lo sa
donna di gran valore
ch'a un picciol servitore
24 per sofferenza già benigna fu.

A questa cu' non cale
di questa ballatetta,
con riverenza di'
che sa ben che non vale;⁴⁴
ma fuggir la saetta
non può, la qual senti
e sì forte ferì,
che cura poca pace.
Se tal servo le spiace,
34 amor lo scusa e la sua gran virtù.⁴⁵

Col Landini siamo alla fine del secolo: egli morì nel 1397. Ma i codici musicali conservano anche il ricordo di canti più antichi: chi non ravvisa in questa « dipartita » la prima strofa, sebbene con lezione alteratasi forse nel corso del tempo, della canzone che più di un secolo innanzi aveva commosso chissà quanti cuori nelle corti e nelle piazze d'Italia? È la sospirata elegia della donna che vede allontanarsi dalle sue braccia l'amante:

Dolce mio drudo e vai;
e vaitende, misère,
a Dio t'arecomando.
Molto rimango dogliosa
de sì lontano partire.
Ma non aspetto zamai guarire
mimbrandomi de vui, fior de zoia:⁴⁶

al quale canto di separazione si può mettere vicino quest'altro, che forse è un'alba:

2 Vatene, signor mio, vatene, amore:
con te via se ne ven l'alma mia e l core.

Gli occhi dolenti piangon senza fine,
ca vedèr paradiso e soa bellezza.

⁴⁴ Ritengo che il soggetto di questo e dei vv. seguenti sia il « servo » del v. 33.

⁴⁵ La ball. è in FL, f. 144r, fino al v. 14 (e così nel WOLF, 250, n. 40); FP, c. 2r; Mgl. VII, 1041, c. 51v, e Chig. L. IV, 131, pp. 775-76, entrambi fino al v. 24, con testo e schema metrico errati; pubbl. dal TRUCCHI, II, 153, e dal CARDUCCI, *Cantilene*, p. 318, entrambi dal Mgl., incompleta e con le stesse mende; ELLINWOOD, 67-68 (testo e schema metrico spropositati).

⁴⁶ È in PR, c. 29v, senza intestazione. Il cod. è del sec. XV: cfr. LI GOTTI, *La poesia musicale ital.*, pp. 59-60. Per il testo, cfr. la *Crestomazia ital. dei primi secoli* del Monaci, nuova ediz. riveduta e aumentata per cura di F. Arese e presentazione di A. Schiaffini, Roma-Napoli-Città di Castello, 1955, p. 104 (data a « Re Federico », che, secondo l'Arese, è forse il figlio di Federico II); B. PANVINI, *La scuola poetica Siciliana. - Le canzoni dei rimatori non Siciliani*, Firenze, 1957, vol. I, p. 97 (e per l'attribuzione a Jacopo Mostacci, sostenuta dal Panvini, si veggia il suo *Studio sui mss. dell'antica lirica ital.*, in *Studi di Filologia ital.*, vol. XI (1953), p. 125 sgg.). Nell'unico ms. che contiene la canz., il Vatic. 3793, l'ultimo verso ha la variante « fuori di noia » con la ripetizione della stessa parola « noia » in rima al v. 5, onde la correzione proposta e comunemente accettata « fuori di gioia ». Il nostro cod. suggerisce una variante ben diversa: *fiore di gioia*, più consona al linguaggio amoroso della donna.

tuno per la ricostruzione di un testo critico, sia che suggerissero gli strumenti più adatti da usare e la maniera migliore da seguire allo studioso che si propone di intendere i valori semantici di un dato documento. E abbiamo letto con molta attenzione e simpatia lavori che trattano argomenti di tal natura, per apprendere e, talvolta, quando le nostre capacità ce lo consentivano, per esprimere il nostro modesto parere.

Eravamo ancora sui banchi di scuola, quando la nostra attenzione fu attratta dai *Problemi di metodo critico* di Luigi Russo, che hanno esercitato una larga influenza e suscitato vasti consensi tra i giovani studiosi della nostra generazione.

A parte quest'opera, il cui posto nella storia della critica non ci sembra opportuno discutere in questa sede, leggevamo anche fin da allora i vari articoli che Michele Barbi aveva pubblicato in « Giornale dantesco », in « Bullettino della Società dantesca italiana », vecchia e nuova serie, negli « Studi danteschi » da lui diretti, e che veniva pubblicando negli stessi « Studi danteschi » e poi in « Pan », nella « Nuova Antologia » e in « Studi di filologia italiana », e via dicendo; articoli che in seguito furono riuniti in *Problemi di critica dantesca*, prima serie (1934), seconda serie (1941); in *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni* (1938); in *Con Dante e con i suoi interpreti* (1941). E dall'esame di tutte queste ricerche e studi ci venivamo confermando nel convincimento che non esistono schemi fissi, astratti e prestabiliti, atti a guidare lo studioso nel suo lavoro, ma che i problemi di metodo nascono volta per volta dalla diretta conoscenza dei testi, della tradizione, della lingua dello scrittore preso in esame: problemi e metodi che si generano via via dal concreto e che valgono volta per volta per quella data ricerca, per quel dato autore, per quella data tradizione, per quel dato testo, per quel dato fatto letterario; e guai a farne poi un metodo od un problema di indole generale ad uso proprio o ad uso altrui, da applicarsi meccanicamente in tutti gli svariati casi che la storia presenta allo studioso.

Gli studiosi di critica testuale conoscono infatti vari metodi tutti buoni e tutti criticabili e criticati, secondo i casi in cui furono praticati. Per limitarci ad alcuni dei più noti ricorderemo il classico metodo del Lachmann, che l'insigne filologo formulò nella prefazione al suo *Lucrezio*; e dello stesso Lachmann il metodo formulato nella prefazione al *Properzio* e l'altro formulato nella prefazione al *Nuovo Testamento*. Ricorderemo il metodo del Quentin per la *Volgata*; il metodo del Bédier per il *Lai de l'Ombre*; il metodo del Barbi per testi di diverse tradizioni, da Dante al Manzoni.

Noi conosciamo gli attacchi mossi al metodo del Lachmann da Henri Quentin e da Joseph Bédier — ciascuno dei due a proprio modo — e non possiamo disconoscere che ragioni ve ne erano. Infatti per la *Volgata*, per il *Lai de l'Ombre* e per altri testi, il metodo praticato per *Lucrezio* dal Lachmann, si rivela inadatto.

Eppure il Barbi, nell'*Introduzione* a *La nuova filologia* ecc., p. xvi, giustamente scrive: « condannare (quel metodo) perché non risponde sufficientemente, o non risponde affatto, a certe particolari necessità, è privarsi di un mezzo che in qualche caso risponde benissimo anche da solo od è il solo sicuramente applicabile, ed in ogni indagine dà aiuti dei quali sarebbe dannosissimo fare a meno ».

Nonostante tali avvertimenti gli studiosi non possono ignorare i limiti del metodo lachmanniano, sottolineati da Giorgio Pasquali (in *La storia della tradizione e critica del testo*), il quale, però, ci indica anche, con ricca abbondanza di esemplificazioni, come quel metodo può essere emendato ed in quali casi limitati può essere ancora praticato.

A loro volta, i metodi del Quentin e del Bédier, per alcune particolari proposte, furono giustamente criticati da diversi studiosi. Ma il Barbi che in questa vicenda appare il meno arrendevole, nell'*Introduzione* citata — che al Pasquali (in « Leonardo », 1938, ora in *Terze pagine stravaganti*, pp. 219-249) apparve uno dei più bei saggi che abbia scritto il filologo fiorentino — giustamente polemizzando contro i metodi dei due filologi francesi, dopo averne dimostrato i difetti e provato che questi due nuovi metodi non possono avere « applicazione generale », tuttavia, per il caso eccezionale e molto raro trattato dal Quentin, si piega a concessioni, e scrive: « Ma ciò, ripeto, vale per il suo caso », e qual-

cosa di simile — se pur con più larghi consensi — dice del metodo del Bédier, che, invece, al Pasquali appare applicabile anche in qualche altro caso, quando scrive (*Terze pagine* ecc., p. 240) — a proposito dell'edizione dei *Ricordi politici e civili* del Guicciardini — che critici ed editori « hanno perduto una buona occasione di applicare i metodi del Bédier quella volta che erano legittimi e necessari ». Come si vede si tratta di metodi diversi, valevoli per singoli casi, ma inadatti gli uni e gli altri, quando l'uno o l'altro di essi si volesse seguire come norma generale per la ricostruzione critica di qualsiasi testo.

I nuovi metodi filologici di Michele Barbi — che hanno riscosso unanimi consensi e che furono elogiati ed illustrati da due maestri, diversi per vocazione e cultura, quali Giorgio Pasquali nel citato « Leonardo » (ora in *Terze pagine stravaganti*, pp. 219-249), e Luigi Russo in un discorso commemorativo, tenuto alla Scuola normale superiore di Pisa, il 28 maggio 1942 (ora in *La critica letteraria contemporanea*, vol. III, pp. 223-356) — dissuadono gli studiosi dagli schemi fissi ed astratti; mettono in guardia dal pericolo delle teorie che non si generano dai fatti concreti; propongono un'indagine larga della tradizione manoscritta e lo studio puntuale della lingua dell'autore che è fatto oggetto del nostro studio; insistono soprattutto sull'individualità di ciascun problema. Chi legge i lavori di questo insigne maestro, che trascorse tutta la sua vita di studioso fra manoscritti e stampe che ci tramandano opere di scrittori antichi e moderni, nota che il Barbi rarissime volte teorizza; e che in quelle rare volte la teoria si presenta come conclusione di lunghe inchieste e di larghissime esemplificazioni; e che i problemi con le rispettive risoluzioni nascono volta per volta in maniera nuova dalla realtà dei fatti storico-letterari che lo studioso s'era posto ad indagare. Una volta sola sembra che egli teorizzi, quando si decide ad esporre i nuovi metodi nella citata Introduzione a *La nuova filologia*, che è come la conclusione di dieci saggi, i quali l'insigne maestro non vuole « che abbiano faccia di trattazione definitiva, ma che incitino gli specialisti a trascenderli applicando appunto i metodi qui suggeriti » (cfr. la recensione del Pasquali, ora in *Terze pagine stravaganti*, p. 249). E, preoccupato che ne venisse fuori una teoria statica, come le tante teorie che egli aveva criticato, si limitò ad indicare alcune norme che servissero da semplice suggerimento agli studiosi, i quali con criterio e discrezione avrebbero saputo seguirle. In quella Introduzione si leggono proposizioni come queste: « Anche negli ingegni più liberi l'edizione critica si presentava allora (vale a dire quando il Barbi iniziava la sua carriera di studioso) con schemi fissati dalla consuetudine piuttosto che come tipo variabile secondo le esigenze dei singoli testi » (p. x). « Alla scuola del Rajna non si imparava nessun sistema, poiché anche *quel codice critico che regoli ed agevoli il lavoro degli studiosi* invocato dai suoi primi scolari egli si guardò bene dal formularlo » e dalla sua scuola « uscivamo pertanto con la giusta idea che ogni testo ha il suo problema critico, ogni problema la sua soluzione, e che quindi le edizioni non si fanno su modello e, per così dire, a macchina » (p. x). « Non bisogna credere che tutto consista in apprendere norme fisse applicabili ad ogni caso. Il più s'impara facendo » (p. xi). E « Non con saggi *sporadici e aprioristici*, per rintracciare tutti gli elementi utili, che non si possono dividere senza uno studio compiuto della tradizione stessa » ma studiando « la tradizione manoscritta sotto tutti gli aspetti » (p. xii). « Ho insistito molto sull'individualità dei problemi, perché è il punto fondamentale a cui è arrivata la riflessione della nuova filologia italiana » (p. xv). Costanti inderogabili nel nostro lavoro sono: la « conoscenza dell'autore e dell'opera sotto ogni aspetto; dell'*usus scribendi* o *dicendi*, oltre che dell'autore stesso e dei suoi tempi, dei copisti; dei modi di trasmissione dell'opera nei vari tempi; e via dicendo » quindi « i problemi sono quel che sono... da noi dipende trovare un modo, il migliore che sia possibile per isbrogliarli e risolverli » (p. xxiii). « Si capisce che i problemi mutano da opera ad opera, e che le varietà del *Decameron*, per esempio, non si presentano quali si hanno in altre raccolte di novelle » (p. xxxv).

Suggerimenti, questi, di estrema importanza, che spesso dimenticano alcuni studiosi, i quali amano riempirsi la bocca del nome del Barbi, citandolo il più delle volte a sproposito, senza tener conto che i saggi da lui raccolti in « *La nuova filologia* ecc. » non

avevano nell'intenzione dell'autore valore di trattazione definitiva, ma volevano incitare gli specialisti « a trascenderli », come giustamente annota il Pasquali nella recensione citata, e che quindi le conclusioni, alle quali in questi saggi il Barbi è giunto, non tutte rappresentano come dei punti fissi, quasi verità da incidere sulle tavole di bronzo, per cui il distaccarsene sarebbe grave peccato contro la filologia; ch  a ben altro porta l'insegnamento di questo grande maestro. Alla lettura dei lavori del Barbi ci aveva indirizzato il molto compianto maestro Giorgio Pasquali, che circa in quegli anni del nostro studentato, e proprio nel 1929, pubblicava in « Gnomon » quella famosa recensione alla *Textkritik* di P. Maas che vedemmo giorno per giorno e paragrafo per paragrafo arricchirsi di esempi e di considerazioni, tanto da diventare il monumentale lavoro, che fu intitolato *Storia della tradizione e critica del testo* (Firenze, 1934). E questo un libro molto noto agli studiosi — per cui riuscirebbe ozioso parlarne a lungo — in cui l'autore, ricco di venticinque anni di esperienza magistrale, ha raccolto, con mano sicura di grande maestro, innumerevoli esempi di tradizioni manoscritte istruttive, dal mondo greco al Boccaccio, ordinandoli come meglio ha potuto in tipi. « So benissimo — scrive nella Prefazione — che tale classificazione   empirica, ma quasi altrettanto empiriche, arbitrarie, convenzionali sono le classificazioni di tipi biologici ». In tutto il lavoro ritornano sempre gli stessi avvertimenti che abbiamo notato nella citata Introduzione del Barbi, per cui sarebbe inutile il rielencarli; e ci sembra strano che proprio il Barbi, nella stessa Introduzione (p. xi), parlando di questo libro, e riconoscendone l'utilit , scriva « ma non bisogna credere che tutto consista in apprendere norme fisse applicabili ad ogni caso », dato che il Pasquali esclude nel modo pi  assoluto le norme fisse, ed   convinto che « chi nel (suo) libro cercasse una ricetta universale per l'edizione critica, si troverebbe deluso.... (poich ) essa dovunque l'amanuense.... o pi  spesso l'editore antico o medievale ha creduto di intendere, non   possibile, non esiste ». In realt    che il Barbi, preoccupato di quanto certe norme possono incoraggiare i meccanici ripetitori di formule, sentiva il bisogno di ripetere per l'ennesima volta che « il pi  s'impara facendo », e che « non bisogna credere che tutto consista in apprendere norme fisse applicabili in ogni caso ».

L'insegnamento del Pasquali fu proficuo quanto quello del Barbi; e dalla scuola del Pasquali potremmo dire, anche noi, che si usciva « con la giusta idea che ogni testo ha il suo problema critico, ogni problema la sua soluzione, e che quindi le edizioni non si fanno su modello e, per cos  dire, a macchina ».

* * *

Abbiamo voluto insistere fino alla saziet  sui medesimi concetti, mai molto ricordati, valendoci dell'insegnamento di tre grandi maestri che hanno operato in tre campi diversi, — e potremmo ad essi associare anche Antonino Pagliaro che ha operato nel campo della critica semantica; — e tutto questo per mostrare che le teorie, che non nascono dalla conoscenza dei fatti sui quali si discute, sono astratte e vane e per di pi , come scrive il Russo, hanno di aggravante che ci si illude sull'avvenuta soluzione dei problemi. Ora Pier Giorgio Ricci ci presenta, in « Rinascimento », dicembre 1957, pp. 159-176 (avverto che questo fascicolo, che porta la data del dicembre 1957, in realt    apparso negli ultimi mesi del 1958) un suo studio dal titolo « Problemi di metodo per un'edizione critica del *Decameron* ». A questo studio il Ricci lavorava da diverso tempo, se gi  in « Convivium » del 1956 veniva annunciato come di imminente pubblicazione, sicch  noi ne potemmo accennare nel fasc. 3 di « Belfagor » del 1957. Attendevamo con ansia questo lavoro per diverse ragioni: sia perch  i problemi di metodo, come abbiamo gi  detto, attraggono la nostra attenzione, sia perch  leggiamo sempre con piacere ci  che scrive Pier Giorgio Ricci, sia infine perch  le discussioni sul *Decameron*, che ci tengono impegnati da diversi anni (cfr. « Belfagor », 1950, pp. 726-730), suscitano in noi grande interesse. Ci siamo perci  accostati a questo lavoro del Ricci con molta simpatia, desiderosi non solo di apprendere, ma con l'intento soprattutto di trovarvi quelle risoluzioni

persuasive che il titolo del lavoro promette. Ma dobbiamo dichiarare, con molto rammarico, che le ripetute volte che lo abbiamo esaminato, sempre col desiderio di scoprire qualche cosa di convincente, che alle prime letture poteva esserci sfuggita, provavamo un'identica delusione: il Ricci ha proceduto in un teorizzare aprioristico, usufruendo di alcune recensioni al Singleton frettolosamente lette, vale a dire citando ciò che più gli faceva comodo, ignorando altre recensioni, e, quel che è peggio, mostrando di non conoscere la tradizione manoscritta del *Decameron* e l'*usus dicendi* o *scribendi* del Boccaccio; in una parola, l'insegnamento della moderna filologia, al quale spesso il Ricci sembra appellarsi, è stato completamente dimenticato.

Incominciamo infatti dal primo argomento, cioè da quello delle recensioni al Singleton, e immaginiamo per un attimo che in tutte sia espresso un giudizio negativo. Ripetere quegli argomenti equivale a non apportare contributi nuovi al problema che ci interessa, il che vorrebbe dire che lo studio del Ricci non fa un passo avanti e perciò è inutile. Ma non tutte le recensioni esprimono un giudizio negativo. Infatti egli ha trascurato la recensione di Michele Messina apparsa in « I problemi della Pedagogia » n. 5, del settembre-ottobre 1955. In questa recensione si nota un esame attento del lavoro del Singleton e di quello del Branca. E a proposito del lavoro del Singleton, vi si leggono giudizi come questi (cito dall'estratto): p. 6. « È questo, ci sembra di non andare errati, il primo lavoro di totale studio della tradizione manoscritta, del quale sino ad ora nessuno aveva sentito il bisogno, prima di consegnare alle stampe l'opera maggiore del Boccaccio; o se ne era sottratto sgomento per le molte difficoltà »; p. 7. « Il Singleton ci ha dato un primo schema degli sviluppi della tradizione manoscritta. Egli è giunto a una classificazione che, se pur provvisoria ed incompleta, indica già le vie maestre lungo le quali l'opera si diffuse, per copie, da tre rami principali di discendenza che *sicuramente* si distinguono, i quali devono risalire ad un solo autografo, colto in tre momenti diversi dal progressivo lavoro di revisione da parte del Boccaccio »; p. 8. « Non solo egli giunge a riconfermare la diretta discendenza del cod. *Mannelli* e di tutti gli altri manoscritti componenti *b* dal cod. *Hamilton*, e le ragioni sembrano *valide*, ma mette in *giusta* evidenza l'importanza del cod. *Laur. XLII, 3* sino ad oggi trascurato »; p. 9. « L'edizione, mantenendosi il Singleton costantemente fedele ai suesposti criteri, è ben riuscita; corretta abbastanza tipograficamente (un qualche errore in opera di sì grande mole è trascurabile) ci offre un testo complessivamente buono e accettabile, che per molti anni rimarrà fondamentale »; p. 11: nell'edizione di V. Branca « vi sono, è vero, più numerose e gravi che nell'edizione Singleton le mende tipografiche ». E noi non riproduciamo le osservazioni che il Messina fa ai lavori del Branca, perché non è, in questo caso, nostro compito il parlarne.

Ha trascurato il Ricci la recensione di P. Groult, apparsa in « Les lettres romanes », n. 4, 1957, pp. 438-480. (E non ci si venga a dire che non era possibile ricordare questa recensione, pubblicata nel 1957, in una nota di « Rinascimento » pubblicata nello stesso 1957, perché, come abbiamo notato, il fasc. di « Rinascimento » che porta la data del 1957, in realtà è apparso negli ultimi mesi del 1958; inoltre, l'articolo del Cioffari porta la data del 1957, ed è citato). In questa nota, della quale ha opportunamente parlato Lina Tonelli in « Belfagor » del marzo 1959, il Groult fa una larga lode dell'edizione Singleton, che noi, considerati i soli lodatori del Singleton, non condividiamo completamente. Ma vale pure la pena di ricordare un periodo dell'illustre romanista, che dovrebbero tenere presente i recensori frettolosi di un lavoro complesso e che richiede molta ponderazione prima di essere condannato. Scrive il Groult, p. 438 « M. Singleton a-t-il pu voir clair finalement dans un réseau de données si complexes? Oui, mais, chose plus extraordinaire, le profane, lui aussi, y voit assez clair! En présence d'un problème un peu étendu de critique textuelle, il est bien rare, à moins qu' on n'en refasse soi-même une étude approfondie, que l'on puisse apprécier réellement le bien-fondé du choix de l'éditeur. Et il arrive plus souvent encor qu'on se croirait fondé à choisir tout autrement que lui. Mais tel n'est pas le cas ici.... ».

La recensione di V. Cioffari in «Romance Philology», XI (1957), pp. 83-85, che il Ricci annovera tra le recensioni di minore importanza, è un esame sereno, in cui il recensore appare equanime nel giudicare il lavoro recensito, notandone i pregi e precisandone i limiti. Fra le tante osservazioni, che il Ricci ha trascurato, si leggono alcune come questa: p. 83 « Singleton's edition represents the latest and possibly most formidable attempt to approach a definitive text for the whole *Decameron*, a text based on protracted study of most of the extant manuscripts and on five the most authoritative printed versions »; p. 85 « If all the previous hypotheses hold, as they seem to, the resulting text brings us closer to Boccaccio's final version than any previous edition ».

Le altre recensioni, delle quali il Ricci crede di essere bene informato, con quale cura furono lette? Rispondiamo: molto frettolosamente, tenendo conto di ciò che più poteva fare comodo per pronunciare un giudizio di condanna dell'edizione Singleton, oppure mettendo in cattiva luce quelle che sono sembrate del tutto favorevoli, come le nostre due note.

Delle due nostre note il Ricci scrive: p. 159, n. « L'edizione Singleton è piaciuta invece a Vincenzo Romano che l'ha elogiata in 'Belfagor', 1955, pp. 688-701.... e difesa.... in 'Belfagor', 1957, pp. 303-312 ».

Ebbene, il Ricci non si è accorto che noi, nella prima nota, abbiamo, come fa ogni onesto recensore che vuole informare i suoi lettori, esposto il procedimento del Singleton; abbiamo elogiato ciò che ci era sembrato degno di elogio, documentando (cosa che pochi hanno fatto), sempre con citazioni puntuali — dei manoscritti, dei fogli, delle colonne e delle linee, — la veridicità delle nostre affermazioni; e abbiamo avanzato alcune riserve anche esse puntualmente documentate. Nella seconda nota non abbiamo difeso il Singleton — come non lo stiamo difendendo ora —, ma abbiamo mostrato che N. Vianello era il meno adatto a recensire il *Decameron*, data la sua scarsa conoscenza della tradizione manoscritta e della lingua del *Decameron*. Cosa ha risposto il Vianello alle nostre documentate osservazioni? Molte cose, alle quali, ora, non è opportuno rispondere; ma ha dovuto confessare che, citando lezioni del Singleton, da lui considerate non documentate nei manoscritti, aveva sbagliato scheda; e circa l'espressione *già mai*, da lui considerata estranea alla lingua del Trecento, ci risponde che voleva dire ben altro. E veniamo alla recensione del Sapegno, che a noi è apparsa la più equa e la più ponderata sul testo del *Decameron*, e che è citata spesso a sproposito da coloro che condannano il lavoro del Singleton. La recensione del Sapegno è uscita l'anno successivo a quello in cui fu pubblicata la nostra prima nota, in «Giorn. Stor. della lett. it.», 1956, pp. 48-66. In essa il recensore ha occasione, esaminando il testo Singleton, di ricorrere a confronti col testo Branca, con le lezioni esibite dal Barbi, di notare gli accordi e i dissensi, di fare proposte, di avanzare riserve circa il procedimento del Branca come circa quello del Singleton. Ad esempio, a p. 64 scrive: « da una tale soluzione intransigente si discostano in vario modo e per diverse ragioni sia il Branca che il Singleton: piuttosto empiricamente il primo, per coerenza alla sua tesi, almeno in parte, il secondo »; a p. 65: « Anche il Branca, sebbene più cauto, senza però la giustificazione della coerenza ad un criterio comunque adottato che l'editore americano può accampare a sua difesa, incorre abbastanza spesso in correzioni ed integrazioni che egli deriva da *a* o dalla restante tradizione anche quando i testi del gruppo Berinese-Mannelli non impongono l'esigenza di correggere ed integrare ». Ma la conclusione della recensione Sapegno è la seguente (p. 66): « Ritornando ora, per concludere, all'edizione del Singleton, che qui avevamo il compito di recensire e dalla quale ci siamo troppe volte allontanati, diremo che all'insigne studioso americano è da riconoscere il merito non piccolo d'aver per la prima volta affrontato l'esame integrale della tradizione del *Decameron*, sia pure ai fini di una ricostruzione parziale, nonché l'altro merito, di cui fin d'ora è possibile apprezzare l'utilità anche pratica, di aver fornito un abbondante materiale, in quei limiti che i caratteri della collezione laterziana gli imponevano, di varianti essenziali, registrate sia nelle tavole sia nell'apparato sommario, sulle quali diventa possi-

bile, se non altro, impostare il primo abbozzo d'una discussione». Anche questa conclusione, che non sarà stata meno soddisfacente per l'editore americano di quella che noi abbiamo espresso nella nostra prima nota, fu trascurata dal Ricci, il quale conclude (p. 176), invitando il nuovo editore del *Decameron* a « dimenticare questo precedente infelice » del Singleton e di « mettersi al lavoro con metodo più raffinato, più duttile, più rigoroso ». E quale è questo metodo consigliato? Quello che Pier Giorgio Ricci ha indicato e praticato nella sua nota: un metodo che non tien conto, nella giusta misura, di quanto i recensori sereni ed equanimi hanno osservato; un metodo aprioristico che non si genera — come vorrebbero il Russo, il Barbi ed il Pasquali — dalla conoscenza dei fatti, vale a dire « dalla conoscenza dell'autore e dell'opera sua sotto ogni aspetto; dell'*usus scribendi* e *dicendi*, oltre che dell'autore stesso e dei suoi tempi, dei copisti; dei modi di trasmissione dell'opera nei vari tempi ». Infatti l'aereo discorso del Ricci, spesso molto punteggiato di parole forti, che solo due volte si cala nella realtà dei fatti, mostra che l'autore ignora la tradizione manoscritta della quale vuol ragionare, ed anche la lingua che il Boccaccio adopera nel suo *Decameron*. Se è vero quanto stiamo dicendo, ci domandiamo se, in tali condizioni, si potevano indicare norme per la ricostruzione critica del *Decameron*; e se i metodi suggeriti, in tal caso, non siano ripetizioni di formule che possano valere o non valere per questo o per quell'altro autore: formule e metodi aprioristici contro i quali ha tanto combattuto la nuova filologia. Perciò, mancandoci una vera base di discussione, sulla quale fondare un ragionamento valido circa i metodi corretti o scorretti, dei quali tanto diffusamente parla il nostro amico Ricci, passiamo a discutere quei due unici punti dove egli prende in esame alcune varianti e accenna alla lingua del Boccaccio, dai quali apparirà che il nostro studioso ignora nel primo punto la tradizione manoscritta, nel secondo la tradizione e la lingua. A p. 165 per mostrare « un'aberrazione metodologica » del Singleton, il Ricci scrive: « Ma anche a volersi mettere per pura ipotesi dal punto di vista del Singleton, è davvero possibile trovare dodici varianti che abbiano le caratteristiche da lui pretese? Con il semplice esame dei codici fiorentini posso recisamente negarlo in quattro casi: per le varianti 7, 9, 10, e per la variante che dovrebbe servire a distinguere *a* da *b* ». « Se si verifica l'elenco dei testi citati dal Singleton per la settima variante, ci accorgiamo che mancano all'appello, tra gli altri, due codici fiorentini *FL4* e *FL11* ».... « Il fatto è che i due manoscritti riflettono una redazione intermedia tra quella del gruppo *x* e quella del gruppo *ab*, coincidendo sostanzialmente in tutta la prima parte con la lezione *x* ».... « e nella seconda parte con la lezione *ab* ».

La prima osservazione che si può fare al Ricci è la seguente: come mai delle quattro varianti di cui sopra, una, cioè la 10, quella indicata dal Singleton a p. 376 del vol. II, non è stata esaminata dopo tanta promessa? La seconda è che, dei due codici fiorentini accennati, uno esiste, cioè quello siglato *FL4*, mentre un codice del *Decameron* siglato *FL11* non esiste. La terza è la seguente: È proprio vero che *FL4* coincide sostanzialmente in tutta la prima parte con la lezione di *x* e nella seconda parte con la lezione di *ab*? Noi rispondiamo: no; e ne diamo la prova, riproducendo il passo della variante 7 quale è tramandato in *FL4*, trascrivendo in corsivo le lezioni discordanti nei confronti di *x* nella prima parte e nei confronti di *ab* nella seconda parte, inserendo parentesi quadre dove esistono lacune, e includendo tra parentesi uncinate le espressioni in più.

Testo di *FL4* (= Laur. Pl. 42, 4, carta 79v, enumerazione antica, carta 84v enumerazione moderna, colonna II, lin. 21-34. Per il testo di *x* e di *ab* cfr. Singleton, vol. II, p. 373):

Apresso questo ne seghuiterà tra vostro marito eme mortale inimistade e potrebbe sì andare la chosa chio ucciderèi più tosto lui che egli me; di che mai non sareste chontenta. E perciò amore mio « dolce » non voglate vituperare voi e mettere in brigha il vostro marito « e me ». Voi non siete la prima e non sarete l'ultima la quale è inghannata e io non vo inghannata per torvi il vostro, ma per soperchio amore chio vi porto e sono disposto sempre di portarvi e [] esser « sempre » vostro humilissimo servidore. E chome che sia gran tempo....

Circa la variante nove il Ricci (p. 166) scrive: «La cosa si ripete identica per la nona variante.... mancano i manoscritti fiorentini *FN3*, *FN4* *FL5*, *FL10*. Anche qui i quattro codici presentano una redazione intermedia tra *x* e *ab*, presentando nella prima parte il testo di *x* (senza la giunta *o che gli altri uomini*) e nella seconda parte una variante che ha in sé elementi di *x* ed elementi di *ab*». La riproduzione che facciamo dei testi dei quattro manoscritti, con lo stesso procedimento usato per la riproduzione del testo di *FL4*, mostra che anche in questo caso il Ricci ha affermato una cosa inesatta.

Testo di *FL5* (= Laur. Pl: 42, 5, carta 347r (numerazione moderna) lin. 15-22. Per il testo di *x* e di *ab* cfr. Singleton vol. II, p. 375):

«E» ella adunche [] Sofronia per consentimento di *dio* e per [] senno di [] Gisippo [] è mia «moglie». La qual chosa voi per avventura più che [] *addio* savi tenendovi bestialmente in due maniere *farsi* amme noiosa mostra che voi «damme» danniate: l'una è Sofronia tenendola, nella quale «tenendola» più che mi piaccia *niuna* ragione [] avete, [] l'altra è il minacciare [] Gisippo, al quale meritamente siete obligati [] nelle quali quanto sciocchamente facciate [] non intendo al presente di più aprirvi....

Testo di *FL10* (= Laur. Palatino 107, carta 234r, nuova enumerazione, col. I, linea 25-36):

[] Adunque [] Sofronia per chonsentimento degliidii [] e *pella* devole senno del mio Gisipo []. *Il quale* voi, per avventura più che gliidii savi tenendovi, bestialmente in due maniere [] dannate, l'una è «che vi pare che Sofronia istia male» [] l'altra [] nel minacciare «che voi fate» Gisipo, al quale meritamente obrighati siete []. Nelle quali quanto sciochamente facciate [] nonintendo al presente di più aprirvi.

Testo di *FN3* (= Magl. II, I, 24, carta 260r, antica enumerazione, col. I, lin. 17 sgg.):

«Ma» ella adunque, cioè Sofronia, per consentimento delli dii [] e per lo laudevole senno di [] Gisippo [] *il quale* voi, per avventura più che li dii savi tenendovi, bestialmente in due maniere forte ad me noiose mostra che voi danniate: lna (= l'una) è Sofronia tenendolo [] più che mi piaccia *niuna* ragione [] avete; l'altra è il minacciare di Gisippo, al quale meritamente obligato siete [] nelle quali quanto isciocchamente facciate [] non intendo al presente di mostrarvi....

Testo di *FN4* (= Magl. II, II, 20, carta 203r, enum. antica, col. II, lin. 11 di sotto, sgg.):

Ella adunque [] Sofronia per chonsentimento di *dio* [] e per [] senno di [] Gisippo [] è mia «moglie», la quale chosa voi, per avventura più che *io* (forse = *dio*, per omissione della lettera *d*) savi tenendovi, bestialmente in due maniere [] mostra che vvoi danniate: l'una è Sofronia tenendola, nella quale più che mmi piaccia *niuna* ragione [] avete; [] l'altra è il minacciare Gisippo, al quale meritamente siete obrighati, []. Nelle quali quante isciocchamente facciate [] non intendo al presente.

Non v'è dubbio che, anche per questi pochi passi, il Ricci ignora la tradizione manoscritta.

E veniamo alla variante della novella della Caterina (cfr. Singleton, vol. II, p. 382). Noi ce ne occupammo in «Belfagor», fasc. 3, 1957, pp. 311-312 per mostrare contro l'opinione espressa dal Petronio (in «Rassegna della Lett. It.», 1955, pp. 498, sgg.) che non si trattava «di lacuna per salto di parola a parola», ma di una vera e propria variante; e la nostra dimostrazione riuscì persuasiva, sì che il Petronio non ha avuto nulla da osservare. Sembra che anche il Ricci ne sia convinto, dato che non discute la nostra dimostrazione. Però egli, a proposito di questa variante, vuol dire anche la sua opinione, perché ha scoperto che *FN2* (= ms. Banco rari 37 della Bibl. Naz. di Firenze) carta 102v,

col. II, lin. 26 sgg. tramanda la seguente lezione: *O figliola mia, che caldo fu egli? anzi non parve ad me che caldo fusse. Ad cui la Caterina disse: madre ma (= mia), voi dovreste dire «a mio parere», ma vo (= voi) dovreste pensare quante sien più calde le fanciulle che le donne attempate*, la quale si colloca «di mezzo fra la versione $x+a$ e la versione b ». Il Ricci è ben convinto che la lezione di *FN2* (p. 167) ha una sua particolare importanza, perché rappresenta «il travaglio redazionale di questa variante». Noi non siamo dello stesso parere e ci proviamo ad indicarne le ragioni. Il Ricci ignora che le varianti di autore, siano esse due, tre o quattro, debbono sempre avere un senso che non faccia a pugni, per così dire, col contesto del quale fanno parte, se noi consideriamo l'autore delle varianti uno scrittore che ragiona; ed il Boccaccio ha dato sempre prova di ben ragionare. Nel presente caso, se sono varianti di autore quelle di xa , di *FN2*, di b , esse, ciascuna nel proprio contesto, debbono rispondere al criterio ora accennato. Nel primo come nel terzo caso il senso è chiaro e perspicuo, e noi provammo (l. c.) che in entrambi i casi ci troviamo di fronte a due varianti di autore. Ma possiamo dire altrettanto per la lezione tramandataci da *FN2*? Non crediamo. Infatti le parole della madre, che nel testo di *FN2* suonano: «O figliola mia, che caldo fu egli? anzi non parve a me che caldo fusse» esprimono un *parere* della madre della Caterina circa il caldo della notte; per cui, la risposta della Caterina, quale si legge in *FN2* «madre mia, voi dovreste dire: a mio parere» è un'osservazione insensata, in quanto la Caterina inviterebbe la madre ad esprimersi, nei riguardi del caldo, come in realtà s'era espressa; cioè la inviterebbe a considerare il clima mite della notte scorsa non come realtà, ma come risultato d'un'impressione personale: cosa che la madre aveva già fatto, dicendo «non parve ad me che caldo fusse». Non si tratta, perciò, in questo caso di «travaglio redazionale» come pensa il Ricci, perché il Boccaccio avrebbe avvertito l'incoerenza dei due periodetti, cioè tra quello che esprime le parole della madre e quello che esprime l'osservazione della Caterina. Le due battute stanno bene, ciascuna per conto suo, la prima in xa , dove la conseguente osservazione della Caterina «voi dovreste pensare quanto sieno più calde le fanciulle che le donne attempate» è osservazione logica di fronte all'affermazione della madre che, secondo il testo di xa , aveva detto «non parve ad me che caldo fusse»; la seconda battuta in b , dove la conseguente osservazione della Caterina: «voi dovreste dire: a mio parere» è osservazione altrettanto logica di fronte all'affermazione della madre, quale si legge nel testo di b , che aveva detto: «anzi non fu egli caldo veruno». La variante, quale è stata tramandata da *FN2*, dunque, è una vera e propria contaminazione dei due testi xa e b , da parte di un amanuense disattento, il quale non ha notato che contaminando le due versioni incorreva in un errore di logica.

La situazione dei codici contaminati è spesso questa: di fronte a redazioni diverse gli amanuensi rare volte riescono ad orientarsi e di conseguenza incorrono in illogicità identiche a questa notata in *FN2*.

La seconda volta che il Ricci si cala nella realtà dei fatti è quando viene a parlare dei rapporti tra il codice Mannelli ed il Berlinese (pp. 167-170).

Anche di questo argomento noi parlammo in «Belfagor», n. 6, 1955, pp. 696-697 e n. 3, 1957, p. 310. Esponendo la questione, esaminando il pro ed il contro, e concludendo che sia le prove addotte dal Branca come quelle del Singleton, — i quali sostengono due tesi opposte —, ci sembravano scarsamente persuasive, consideravamo il problema sempre aperto e invitavamo i due studiosi a esibirci prove più sicure che servissero, in un senso o nell'altro, a risolvere l'annosa questione. Ora il Ricci crede d'aver risolto tutto. Egli conosce le nostre osservazioni circa le lacune facilmente colmabili, del tipo «andatosene» «andatosene», che, come noi, considera «bazzecole da sbrigare *currenti calamo*»; ma aggiunge «tolta di mezzo tutta questa zavorra vedo però brillare in fondo al setaccio una serie di passi, erronei in B e sanissimi in Mn , che il Mannelli non può aver sanato per congettura». Questa serie di passi si riducono a cinque, due dei quali noi esamineremo, non per provare la dipendenza o meno di Mn da B , — perché ci vuole altro per giungere ad una sicura risoluzione del problema —, ma per mostrare che anche in questo

caso il Ricci ignora la tradizione manoscritta e la lingua del *Decameron*. Infatti, incominciando dal passo di II, 7, 109, per il quale il Ricci (p. 170) scrive: « Come poté il Mannelli leggendo in II, 7, 109, *io fui da tutti benignissimamente ricevuta* intuire che il superlativo dell'avverbio era da ridurre al semplice *benignamente*, come testimoniano con *Mn* tutti gli altri manoscritti? », avvertiamo che il nostro studioso non conosce la tradizione; perché *benignamente* non è testimoniato, come egli afferma, da tutti gli altri manoscritti; noi leggiamo infatti il superlativo dell'avverbio *benignissimamente* nei seguenti codici: *Laur.* 42, 3, fogl. 40v (enum. mod.), col. 1, lin. 8-7 di sotto; *Laur.* 42, 4, fogl. 56v (enum. mod.), col. 2, linea 26; *Laur.* 42, 5, fogl. 75r (enum. mod.), lin. 10; *Laur.* 42, 6, fogl. 36v, col. 1, lin. 12 di sotto; *Laur.* 90, sup. 106-1, fogl. 31r (enum. mod.), col. 2, lin. 4 di sotto; inoltre leggiamo l'avverbio *bene* nei codici: *Laur.* 90 sup. 106-2, fogl. 40v, col. 1, lin. 20; *Naz.* di Firenze, II, II, 20, fogl. 43r, col. 1, lin. 18-17 di sotto.

Anche gli altri quattro passi si trovano nell'identica situazione, e perciò ci esimiamo dall'elencare i molti manoscritti che abbiamo consultato, i quali riproducono lezioni diverse da *Mn*, e precisamente lezioni simili a quelle di *B*. Il Ricci non ha fatto una vera inchiesta, perché, per lui, il problema del *Decameron* è un problema meno che marginale; egli si è fidato della collazione fatta dal Branca, circa la quale noi avanzammo invano delle riserve, ed è caduto in errore. Ma vogliamo ricordare almeno il passo di *X*, 10, 19, per il quale il Ricci (p. 170) scrive: « In *X*, 10, 19, il Berlinese ha un'evidente lacuna: *in presenza di tutta la sua compagnia e d'ogni altra persona la fece spogliare ignuda e fattisi quegli vestimenti* [] *che fatti avea fare, prestamente la fece vestire e calzare*. Accorgendosi della lacuna quale verbo avrebbe potuto con facilità congetturare il Mannelli? Evidentemente il verbo *portare*. Ma altro è il verbo testimoniato da tutti gli altri manoscritti: *venire*; e *Mn* ha per l'appunto *venire* ». Ebbene, se il Ricci avesse letto attentamente il *Decameron* e si fosse ricordato che il Mannelli, nel trascriverlo, aveva molte volte incontrato l'espressione *farsi venire* e simili nelle novelle che precedono il passo in questione, il quale si trova nell'ultima novella del *Decameron*, non avrebbe detto che il Mannelli avrebbe potuto evidentemente congetturare il verbo *portare*, ma proprio il verbo *venire*. Citiamo per comodità del Ricci e dei lettori alcuni dei molti casi in cui ricorre questo costrutto, rimandando al volume, alla pagina e alla linea dell'edizione Singleton che, in tali casi, ha lezioni identiche a quelle dell'edizione Branca. Vol. II, 296, 16-17: *fattisi venire*; II, 296, 12-13: *farò venire*; I, 102, 5-6: *fece venire*; I, 68, 35-36: *fatti venire*; I, 65, 32: *fecer venire*; I, 239, 11-12: *si facessero venire*; II, 8, 27-28: *fatta venire*; II, 8, 34: *fatto venire*; II, 9, 32-33: *fatto venire*; II, 37, 13: *fatto venire*; II, 55, 13: *fece venire*; II, 89, 28-29: *fattisi venire*; II, 150, 29: *fa' venire*; II, 181, 25: *fattasi venire*; II, 189, 24: *le vivande venute*; II, 210, 9: *faceva venire*. E crediamo che basti; promettendo di indicare, in altra occasione, i differenti costrutti e significati, che ricorrono nel *Decameron*, delle espressioni: *portare*, *recare*, *venire*.

Nel chiudere questa nota noi vogliamo chiedere scusa al Ricci, e dichiarare che non abbiamo polemizzato contro di lui, ma abbiamo discusso a favore dei problemi di metodo che stanno tanto a cuore a lui come pure stanno a cuore a noi.

VINCENZO ROMANO

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

DISCUSSIONI ATTORNO A UN NUOVO POETA

Accogliamo questi due scritti, dove si discute dei *Canti barocchi e altre liriche* di Lucio Piccolo (Milano, Mondadori, 1958, pp. 71). Il Piccolo è un barone siciliano, cugino di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, e abita in un suo ricchissimo castello a Capo d'Orlando, Messina. Questo fenomeno di aristocratici, che son vissuti appartati dalla vita politica e letteraria, è una cosa molto singolare; da ciò lo spazio che noi dedichiamo a queste loro manifestazioni, liriche o narrative, che hanno insolitamente sommosso le acque degli ambienti letterari e non letterari nel nostro paese.

IL POETA DI CALANOVELLA

Calanovella ha un curioso nome di fiaba; suona astratto e misteriosamente distante. Di Calanovella è il barone Lucio Piccolo, gran signore come ce lo ha presentato Eugenio Montale, venuto a noi da Capo d'Orlando con il suo mondo orgogliosissimo, qualche volta secco e ostile. Lo si avverte quasi di colpo questo distaccò, questa abitudine umana a una geografia leggermente magica, dove « la Bilancia appena oscilla — quasi uguale ». Un mondo aperto e recluso nello stesso tempo, e sollevato in una surreale verità; comunque è verità. Ciò nonostante il clima onirico e, diciamo così, stupefatto in cui si svolge la propria contemplazione; siamo quasi sempre dentro ad un sogno, non soltanto nel calore del sogno, ma anche nella beata assenza che lo misura: sentite come l'acqua di questo poeta si diffonde e si scioglie, diventa materia di un felice universo, come architetta da sola un'isola senza contatti:

Ora piana, ora ferma, ti guardi, ti specchi beata
in alta murata di loggia — nitore di vela — in altana
e la loggia, la cupola, la cuspide che vuole
salire più alta, sono immerse nel vento del sole;
permea l'azzurro le travature corrose,
la scala che sale alla cella, delle aperture
dei muri forati, degli archi fa sguardi sereni,
e le cavalcature riposano ai fieni falciati;
rigoglio di lantane, di muse, di calle,
ai terrapieni ove il gelso arpeggia l'ombra
ed alle balaustre scendono diffuse
le molli frane
del caprifoglio,
(dietro il cancello fra gli aranci
l'acqua nascosta ha note d'uccello)

Isola senza contatti, m'è venuto detto; ma non si fraintenda. Si capisce che non intendo riferirmi ad una poesia senza contatti; e che senso avrebbe? Diciamo dunque che l'uomo con il peso delle cose che deve e vuole dirci, rappresentarci, resta indubbia-

mente presente qui, anche in queste pronuncie che paiono e forse sono solitarie, così stranamente e tristemente solitarie nell'abbondanza incredibile dei loro deflussi. A prima lettura Piccolò sembra un poeta immaginoso; e anche macchinoso. Poi, a poco a poco, la lettura comincia a distinguere, si fa più duttile in una più duttile conoscenza. Non dico che venga giù come una frustata; ma affascina, allenta, quasi suppone una altalena musicale, ch'è in fondo l'equilibrio della sua giroscopica frequenza e sontuosità. Il libro di Lucio Piccolo è un libro piccolo anche quello. Consta di diciannove liriche e d'una prosa, « Il prestigiatore », la quale faremo oggetto di una breve riflessione. È una prosa che ricorda parecchio da vicino Dino Campana dei *Canti orfici*, se non fosse che Campana è troppo più ricco e quasi fastoso; la sua parola inoltre, reca non so che di esterefatto che lascia il lettore come dinanzi a movimenti verbali bevuti tutti d'un fiato; questo sapore di contemplazione disperata e gloriosa, di allucinazione fantastica che caratterizza il poeta toscano (un poeta di qualità grandissime), nel « Prestigiatore » non c'è; e neppure nelle liriche, complessivamente guardate.

Lo annoto perché in Piccolo veramente sembrano presentissimi dei contatti, in parte vani, con fenomeni letterari del principio di questo secolo, e perfino con movimenti avventurosi, la cui avventura non è più resuscitabile. Ciò è interessante sia ai fini di una collocazione storica di questo poeta così isolato e così difficilmente isolabile in senso critico, e sia ai fini di una identificazione, il che è il punto ambito di qualsiasi lettura di analisi e di calcolo. Nel « Prestigiatore » risulta evidente un calcolo e un intellettuale equilibrio, che rivelano squisiti argini compositivi, e solo superficiale è l'impressione di aver a che fare con cadenze febbricitanti. « *L'uomo senza aggettivi dinanzi all'ignoto* » ch'è il pensiero di chiusura della breve prosa lirica, quel suo « nativo atteggiamento », appaiono, in un loro preteso dramma mentale conclusivo, troppo scoperte definizioni, quasi collocazioni, giudizi insomma, che erano invece già così minutamente suggeriti e profilati con molta sufficienza dalla intera organizzazione della prosa nei momenti successivi; cioè da tutta la stesura ritmica e eidetica. Veramente l'arte consiste qui, e similmente si presenta nelle liriche, in un gioco architettonico, molto intelligente, molto generoso e molto sottile. Pagine ricchissime, lucide estremamente e senza sbilanciature, dove è fatto uso sobrio di analogie divaricanti, di dissonanze aristocratiche, di scatti allusivi, di impasti verbali dotati di inconsuete frequenze. E la poesia ci fluisce come in un moto di spirale, lasciandoci incantati come appunto davanti alla vicenda dolce ed ostile del prestigioso, o come dinanzi a misteriosi e complessi intrecci travisti su uno specchio. Un sogno anche qui, in conclusione, ma che converge ad un esito asciutto, anche se non vi si protrae del tutto e per moto spontaneo; quanti suggerimenti tra i fili di così magnetico meccanismo, quali delicatissime incognite! Vien fatto di pensare, per questa prosa dove il respiro troppo accelerato delle poesie si è posato, a certe curiose e bellissime costruzioni fiabesche di un pre-sonno, a non so che di fiammingo a cui frequentemente una confusa memoria ritorna. Per le liriche è assai difficile trovare un denominatore abbastanza persuasivo. Montale parla di « raffica del ritmo » per ciò che concerne l'energia globale di questo libro; e suggerisce, per un appunto più preciso di stile, il folklore di Bartok, cioè la disintegrazione di sviluppi ritmici tradizionali per un rimpasto più vertebrato.

Sarà e non sarà; resta certo questo: ci sono in questo libro studiose scelte e studiosissime elaborazioni; e c'è qualcosa che appare come seccamente iniziale, impulsivo e duro. Naturalmente questa seconda caratteristica è il fatto positivo, il più autentico, ed è anche il meno frequente. In un libro di poesia la poesia è sempre in minor quantità della letteratura, almeno nei poeti come questo, cioè in poeti colti e attentissimi, ma che son costretti a pagar caro quell'attenzione e codesta cultura. Di sicuro Piccolo è poeta rapsodico; e chissà che sbocchi potrà avere la sua poesia, stante questa natura abbagliante e immersa, annegata direi, in un impasto così polieromatico, così espansivo. È caratteristico del flusso rapsodico, cioè di quel tipo di poesia d'assalto, poesia di respiri accelerati, il costruirsi metodicamente un argine per scavalcarlo metodicamente.

Sarebbe equivoco parecchio parlare, nella fattispecie, di poesia di scavo. Poesia di sondaggio non è; non è poesia che affondi verso la parola chiave, verso lo stemma o segno centrale: il pernio. Al contrario (e qui sta d'altronde la resa di bellezza, il *pathos* autentico e propriamente « barocco » di queste liriche) qui tutto è come rotante, e il mondo è contemplato come se ci si trovasse al centro di una sfera, in una circolazione caleidoscopica. Certamente qui, la natura e il fatto esterno, si serrano dentro il *corpus* della parola, e ivi trovi un peso, un certo dilemma, il sentimento di un mondo recluso e di una materia che t'è nemica. Ma quando accade che dall'immagine e dall'orgasmo eidetico si trascorra con più fredda calma a piani significanti, l'energia lirica si attarda subito, e dalla rappresentazione che pure è pregnante, per un desiderio di toccare punte simboliche, si scende alla spiegazione. Ciò che viene subito riscattato; e anche questo è caratteristico del flusso rapsodico in generale; non potendosi ammettere una sosta, che in certo modo è mal tollerata, quando il delirio ritmico trova arresti (è il momento dell'inflessione mentale), viene immesso codesto intervallo *a posteriori* nella articolazione complessiva del componimento, donde il noto effetto di sequenza interrotta, di insufficienza, e da parte di quel pensiero, a contenersi nel decorso di quelle immagini, e di quelle immagini a generare quel pensiero. Abbiamo comunque scabre articolazioni versilibristiche:

Si provano d'osso le nocche
a battere sui tavolati,
penombra d'intorno, fortuna
crescente volubile calca.

o in *Caccia*

il cielo ha qualche banda lilla
nel fermo azzurro; su piana, su creste
scoppia smargiasso lo sparo:
a rimbalzo poi si allontana
in giravolte fra colli, fra rocce,
si spenge in erto burrone di sasso.

Trovi secche limature, impennate chiuse e costruite a grafito, che son poi schegge improvvise, d'un colore amaro:

E tu ghiandaia ribatti
secca la beffa silvestre,
e scatti l'arida nota
l'aria ferma percuota!

Bellissima talvolta, barocca nel significato più profondo del termine, la parola, accuratamente scelta per qualità nodose o metalliche, si muove in un elastico sapore d'ammonimento, che s'afferra e non si afferra:

Non empire di canti fulminati,
di voli infranti la carniera,
guarda la storia,
che lasciò nera sull'intonaco la lucerna,
e il mazzo delle pere
che allo stipite la paglia aggancia,

quindi, in chiusura con l'accordo di rima, lo spalancarsi di un colpo paesaggistico, dove l'immagine sgorga con peso centrale, di non arbitrario architrave: e con quanta ricchezza visiva e forza di riassorbimento la costruzione verbale si apre tutta, scavando una analogia irruenta, vero « raptus » qui, inatteso e orgoglioso:

*disseta il mucchio delle mele
ch'hanno i tramonti sulla guancia.*

Tra i migliori prodotti di quella tendenza rapsodica di cui ho fatto cenno, è *Veneris Venefica Agrestis* terragna veramente, arricchita da non so che cinghiatura contadina, siciliana senza dubbio e colma, dove l'immagine si solleva questa volta con legittima vulcanicità, dove l'estate la trovi in un emblema che te la raccoglie tutta, e l'ostilità di un mondo antico si presenta appieno, senza più la prole eccessiva di invenzioni che vivono in un loro contingente *decus*.

Scolopendra la sanno le tenebre
di morte norie tra il capelvenere.

È la maschera che accenna e dispare
quando fanno voraci l'ombre interne
i lucignoli semispenti appesi
alle moliture notturne, ai palmenti,
e sono nell'aria sentori di ulive pigiate
d'accesi vapori di mosti, e vengono le lanterne
bilanciate ai passi delle calzature chiodate.

Governa, sembra, la forza
delle lune crescenti
che gonfia le cortecce e alterna
gl'invincibili fermenti
i flussi, le linfe....

Non è una Venere, giusto quel che dice Montale; è una strega. Qui la parola raggiunge una organizzazione ritmica speciale, il « raptus » che ho citato sopra si restringe ad una macchina nodosa e ben costruita d'immagini; il flusso eidetico non sente arresti illegittimi, e soprattutto è scomparsa ogni sua inutile abbondanza. Qui le parti si legano insieme in una rispondenza controllata da un sentimento violento e duro, non senza un ammirabile calcolo, un'allacciatura versilibristica che denuncia ordine profondo e lucidità lirica. È come se l'improvvisa scoperta di un'universo ostile e abbarbicato nella sua misteriosa sostanza, cercasse di allearsi con non so che intima consolazione, con non so che confortante riscatto. È una natura, insomma, avvisata nella sua diritta forza, e una forza intuita come se essa crescesse dentro l'uomo; il poeta la misura dentro di sé, la ospita nella sua storia di contemplatore:

Governa, sembra, la forza
delle lune crescenti
che gonfia le cortecce e alterna
gl'invincibili fermenti....

Se m'è permesso un raffronto forse un po' singolare, sentirei di assomigliare siffatta sintesi lirica alla pittura di un toscano, Alfiero Cappellini, noto anche in taluni ambienti siciliani, appunto per il carattere lavico, talvolta, della sua arte, che s'è maturata particolarmente in quella geografia. Quei sentori di ulive pigiate, per es. e quelle « morte norie tra il capelvenere »; quel gonfiarsi delle cortecce ubbidienti alla forza delle lune. Gli assomiglio questa stagione venefica, la cui realtà è trasfigurata in un calcolatissimo fasto, frenato proprio da una inconsueta vertebratura. Lucio Piccolo dunque: solitario signore, abituato alla propria ricca tristezza. Uomo contemporaneo, per infinite cagioni. Ripeto: siciliano di vecchissima razza. Ma forse il poeta preferirà: isolano, di un mondo aristocratico e remoto.

GIANLUIGI PAGANELLI

UN POETA SICILIANO

In una lettera inviata da Lucio Piccolo ad Eugenio Montale, e da quest'ultimo riportata quasi per intero nella prefazione al suo libro di poesie *Canti barocchi ed altre liriche*, leggiamo: « In esse.... era mia intenzione rievocare e fissare un mondo singolare

siciliano, anzi più precisamente palermitano, che si trova adesso sulla soglia della propria scomparsa senza aver avuto la ventura di essere fermato da un'espressione d'arte. Intendo parlare di quel mondo di chiese barocche, di vecchi conventi, di anime adeguate a questi luoghi, qui trascorse senza lasciar traccia. Ho tentato non quasi di rievocarlo, ma di dar di esso un'interpretazione sui ricordi d'infanzia ». Dopo una tale premessa, il fatto più sorprendente a una prima, più superficiale lettura di queste liriche, è che in esse, tranne qualche eccezione, di siciliano e palermitano c'è ben poco. « Le volute, gli archi che vincono gli estri / più snelli delle tastiere, pavoni uccelli del paradiso fagiani », il vanto di forme che « gonfia ringhiere tralci campanule soffia dorate » (*Oratorio di Valverde*) appartengono al barocco in genere e nulla potrebbe farci supporre che il luogo che ha ispirato la lirica è situato in Sicilia. Così la natura, che fa da mobile sfondo, come un paravento colorato e girevole attorno al poeta, non è, tranne rari casi (una Palermo in preda all'africano *Scirocco*), una natura particolare. La Sicilia preannunciata da Lucio Piccolo, e a cui ci riconduce qualche striatura di colore, o qualche tratto isolato in punta di penna, rimarrebbe, senza scandagliare e senza quasi rivoltare il fondo di questa problematica poesia, del tutto astratta e generica. Il vecchio convento dove « alle grate delle tribune / ... s'affollano spicchi di volti fra garze consunti profili di lune » (*ibid.*) potrebbe essere uno dei tanti così efficacemente descritti da Anna Banti (toscana), e quanto alle « anime adeguate a questi luoghi » sono ridotte in materiale lucido e solido, in terrecotte e porcellane, in legno magistralmente intagliato, ma private del più debole palpito di vita. Le poche figure umane che appaiono nel libro sono tutte soggette a una sorta di incantesimo, solidificate nel loro gesto come gli abitanti del palazzo della Bella Addormentata; e fra loro, e in mezzo all'intrico di un'esuberante e strana vegetazione, sembra voler dormire nascosta anche l'anima dell'autore. Dei ricordi d'infanzia poi (cui si accenna nella su menzionata lettera), e in genere di alcunché guardato da occhi infantili e come tale ricordato e rievocato, non v'è assolutamente traccia (dato l'abbondare di tale motivo nella poesia contemporanea ciò rappresenta di per se stesso uno dei non pochi segni di originalità di questo poeta!). Ma continuiamo a procedere per esclusioni e negazioni e atteniamoci ancora per un momento alle impressioni che suscita una prima lettura della sua poesia. E qui si può scegliere fra due diversi atteggiamenti: o subirne il fascino senza opporre resistenza, limitandosi a goderne il composito sapore, o assumere una posizione di difesa e quasi di ostilità, nel timore di essere ingannati e distratti nell'arduo compito di una penetrazione critica, che non sarebbe possibile senza una vivisezione della poesia stessa. La quale, in ultima analisi, sarà la prima ad avvantaggiarsi di un'opera di approfondimento, indispensabile per estrarne, dietro la suggestione di un discorso sontuoso, che si vale di mezzi musicali, pittorici e anche teatrali, il nucleo segreto e generatore.

Simile a un solitario alchimista, mescolando negli alambicchi i vari ingredienti, suoni e colori, terre e smalti, quest'uomo dottissimo, espertissimo di musica — quasi musicomane in poesia — manipolatore di tutte le esperienze delle poetiche decadenti fino agli ermetici inclusi, attraverso Verlaine, Pascoli (in certe finezze di suoni campestri), D'Annunzio e Montale e D'Annunzio attraverso Montale, sembrerebbe non aver assimilato di tali esperienze che le raffinatezze del linguaggio, gli effetti più esterni e sensibili: Montale poi lo ritroviamo nelle chiuse gnomiche e lapidarie e nell'uso (qui abuso) delle rime interne, assonanze ecc. Le insistenze di suoni e di immagini richiamano a volte la poesia di Dino Campana, ma di lui manca la delirante dolcezza: come del simbolismo e in genere della poesia metafisica manca in Lucio Piccolo quell'elemento attivo che è lo sforzo di conoscenza, la ricerca impossibile di attingere l'assoluto.

Pigra e rinunciataria, oziosa e diletteantesca (e in fondo saggia), questa poesia è piuttosto l'arazzo pazientemente ricamato, in cui si scelgono ad uno ad uno i fili di seta, le gemme, e si adagiano su una fitta trama musicale, un lavoro che sembra affascinare lo stesso artefice che vi è assorto. All'inizio de *La meridiana*, dove si parla dell'acqua, assistiamo a bravure da *Pioggia nel pineto* (ma qui senza nessuna « illusione ») e ad

alquanto facili squisitezze, comuni alla poesia decadente, da D'Annunzio agli ermetici (ad es. « trillo d'iride »). Quando la musica si fa più invadente (e ciò accade in parecchi luoghi), si rimane in dubbio se le parole non siano scelte quasi solo per ragioni di armonia e di contrappunto, e se il senso non rischi di farle da valletto; la genesi della poesia ci appare capovolta e quest'ultima, che in definitiva è espressione di sentimenti e stati dell'animo, ci si mostra come snaturata. In *Caccia*, da un ritmo misurato ma sostenuto, all'inizio, attraverso allegri picchietti di suoni (« Da le cattedre di fogliame / commento dell'ironico uccellame: / hanno occhiaia sapiente, austeri becchi / pulpiti, leggii, stecchi, grucce, trampoli, didattiche bacchette ») e poi larghi, calmi respiri (« Ma il sole già flette / più dolci i raggi / e il volto del giorno piega alla sera; / nell'aria atona, molto in su passa / la schiera in lacca scura / delle nostalgiche gru »), si arriva, dopo un a solo melodico di voce umana, a un finale con pieno orchestra che bisognerebbe citare per intero per mostrarne tutta la finezza e la ricchezza del tessuto armonico.

A lungo andare però, tutto diventa prevedibile e questa prevedibilità genera monotonia, malgrado la scioltezza e disinvoltura del verso e la finta casualità degli accordi. Spesso, sotto una trama così accuratamente concertata, ci pare di sentire il vuoto; il poeta è troppo preso di sé, della sua bravura, troppo concentrato per aguzzare lo sguardo intorno. In certi casi, un più diretto rapporto con la realtà vibra in pochi versi, o in una parola:

(talvolta all'avvento di prime nuvole
scorre lesta ombra per piani, per valli,
nulla, una lepre di vento)

(*Caccia*)

oppure

.... terrapieni ove il gelso arpeggia l'ombre

Il terrapieno e il gelso.... un lampo d'evidenza, e di Sicilia. Altrove, i momenti più felici scoppiano come fuochi artificiali da un attrito a mezz'aria di tutte le forze che sollecitano l'autore (*Scirocco, La notte, Al tempo di Re Borbone*). Eppure è in queste luci colorate e sospese che il poeta si proietta, è aggrappato ad esse, quasi invisibile funambolo, che bisogna sorprenderlo. Anche questo dirci così poco di sé, serve a farcelo conoscere: può sembrare solo aridità, ma è anche discrezione, pudore, rinuncia. D'altra parte, di un particolare tono intimo che sopraggiunge improvviso e ci coglie di sorpresa, alle spalle, abbiamo imparato a diffidare ed esitiamo prima di lasciarci commuovere. Più che barocca, questa poesia ci appare, nel quadro della poesia contemporanea, astratta; sia per l'effetto decorativo d'insieme, sia perché, come tale pittura rifiuta la rappresentazione diretta della realtà, essa si stacca, se così ci si può esprimere, dall'espressione figurata dell'animo del suo autore; l'arabesco di immagini non è tracciato per disegnarcene il contorno, né per svelare un senso riposto delle cose, ma serve piuttosto a travestirle, quasi per alleggerirle di peso, serve per sognare. Le « figure » che vengono al poeta dalle quattro parti del mondo (*Di soste viviamo*), più che immagini attraverso le quali il poeta ci parla di sé, sono le staccate e colorate « carte in cammino », che vanno a passeggio in una natura da arazzo, oggettive e surreali non invitano che a gustarne la composizione di linee, suoni, colore. Non ansia di conoscenza, non tentativo di superamento degli umani limiti, ma una dolce acquiescenza, spesso dichiarata, di fronte al mistero:

Di soste viviamo; non turbi profondo
cercare, ma scorran le vene;
da quattro parti del mondo
la vita in figure mi viene.

E il soffio è sereno che muove al traforo
 dei rami i paesaggi interrotti
 e segna a garofani d'oro
 la trama delle mie notti.

(*Di soste viviamo*)

È un lasciarsi vivere in mattini che recano il balsamo d'un « olio » che fa dolci le cose, in « lenti meriggi, in vesperi immensi », un molle camminare « sui viali dove le svolte / spengono l'ansia dei passi » (*Lunghi tralci*).

È proprio in questo atteggiamento, in questo abbandono, ci è dato riconoscere il volto più segreto della Sicilia, quello che si affaccia dalle pagine del romanzo del cugino di Lucio Piccolo, Giuseppe Tomasi principe di Lampedusa, un volto d'una disincantata immobilità, dal sorriso lievemente beffardo, come per superiorità e intima soddisfazione di sé, il volto indolente e agnostico d'una civiltà antica e composita. A lettura finita di queste liriche, esso affiora come un'ombra dal fondo a un'acqua iridescente. Del resto, tutto il barocco dell'Italia meridionale, da quello siciliano a quello leccese, ha l'aria di voler coprire, moltiplicando e infittendo le sue volute e i suoi fregi, il nero orrore dell'aldilà, l'angoscioso mistero.

« L'avvenire letterario di Lucio Piccolo ci appare del tutto imprevedibile », avverte Montale nella prefazione al libro, e non c'è nulla di più vero. Una non sfruttata possibilità di vita per questa poesia potrebbe scaturire, da uno sforzo, da parte del suo autore, per scuotersi da tale immobilità, per quanto così dolcemente e raffinatamente assaporata, dalla volontà di uscire dal suo isolamento ed impegnarsi in un colloquio. Né un più castigato uso dei suoi copiosi mezzi d'artista, una più controllata economia delle sue forze rischierebbero di annacquare la sua singolarità di poeta: i sussidi della cultura, la ricchezza del linguaggio, la sapiente tecnica, hanno in sé la possibilità di cooperare per aiutarlo a conquistare una più profonda e più pura espressione, mantenendone intatta l'originalità anziché rischiare, come fanno, di divorare il cuore stesso della poesia. Già le cose migliori di questo libro preannunciano tale possibilità. Ecco la sdegnosa personificazione dell'anima, schiva e paga della sua solitudine:

Ma l'anima confondono i prestigii:
 intimidita abbassa la scriminatura
 che parte le nere chiome, le palpebre ombrate;

 E la lontana dimora di nuovo l'accoglie:
 serbano le scansie tenebrose
 pallide ampolle, o, pendenti
 in vimini dal soffitto,
 e un poco oscillano quando
 passa la tramontana; spirare
 senti con l'erbe della solitudine, l'altura.
 A la tarda ora solo guarda l'alto
 abbaino la stella polare.

Ed ecco, in *Si provano d'osso le nocche*, per contrasti d'ambienti, di caldo e di gelo — tra il confortevole asilo nel chiuso dell'osteria e l'aperta notte siciliana violentemente stellata — un alito d'umana commozione e quasi un desiderio di compagnia:

.
 E pendono l'ore ed i tralci;
 graticci disseccano i doni
 dell'anno, confortano l'aria.

 Ma fuori altro giuoco: (chiudete
 finestre, fessure, abbaini)
 non luce di lampada evada
 non penetri furia di stelle.

Se sbuchi dal vicolo invano
 le sfuggi, t'incombono, ai tetti
 sospendono piume spettrali
 membrane, veleni di luci
 cangianti, losanghe, ventose.

Né vale a riparo covone
 di frasca, tepore d'ovile
 o legno che bruci sereno:
 dardeggia, saetta la stella.

S'alzano conici colli
 frane di diafani lumi
 sovrastano buie vallate,
 in alti profili di rupi
 si tengono i casolari
 su angusti burroni, la chioma
 di folti castagni li sfiora
 dispersi nel turbine immoto.

LUCIANA LOMBARDO FREZZA

RITORNO IN SICILIA

(*Le tentazioni del demonio*)

Mancavo dalla mia isola nativa da almeno sei anni; ma sono come sradicato da essa dal 1910, da quasi mezzo secolo. Pure il mio legame resta fortissimo, e ogni viaggio in Sicilia è un rinnovamento di affetti, di impressioni, di antiche conoscenze e reminiscenze; mi affiata rapidamente con gli imi e con i potenti, poiché considero tutti come le parti di una sola grande famiglia. Mi cadono in Sicilia i miei crucci polemici, e mi rasserenano nella visione a distanza dei ricordi tenacissimi, e particolareggiati, della mia fanciullezza e della mia adolescenza. Questa volta ho visitato Catania, Taormina, Aidone, Piazza Armerina, Enna, e poi Pietraperzia e Caltanissetta, e infine il mio paese nativo, Delia, e i paesi circconvicini, Sommatino e Canicattì, Castrofilippo; a Catania ho parlato della narrativa moderna dai *Malavoglia* al *Gattopardo*, su invito del Rotary Club. Io non ero stato mai in un Rotary Club, ed ero attirato dalla novità dell'ambiente.

A ogni nome di paese è legata una mia qualche reminiscenza. Mi spinsi fino a Ribera, il paese di Francesco Crispi; e a Sciacca, e poi visitai Palermo, le librerie e perfino un palazzo gentilizio della parte vecchia della città, in via Butera, là dove aveva abitato l'autore del *Gattopardo*, il principe Tomasi di Lampedusa.

Avevo conversato con tutti, e con quel tono fraterno che è un po' nella mia natura, e un po' è nella natura dei miei conterranei, quando hanno dissipato le loro ombre incontro ai forestieri che visitano l'isola. Dirò di più: avevo voluto visitare a lungo il cimitero, dove ripassavo, da una tomba all'altra, le immagini di quelli che nella mia lontana adolescenza erano stati i miei contemporanei, e stupivo un po' i miei accompagnatori per la precisione dei miei ricordi e dei miei commenti, e la ricostruzione delle genealogie familiari. Durante il mio soggiorno nell'isola visitai anche un collegio di religiose, una costruzione nuova, a me ignota: un bellissimo istituto, dove sono raccolte decine e decine di ragazze, sotto la amorevole cura delle suore, le quali mi spiegavano tutti i particolari della vita interna del loro istituto, e le regole del loro ordine. Una meraviglia: due enormi terrazze, dalle quali si contemplava da occidente e da oriente una larga parte della provincia di Caltanissetta! Mi accompagnava nella visita il sindaco comunista del Comune. *Hæc mutatio dexteræ Excelsi!* mi ripetevi tacitamente col mio Manzoni. *Il lupo e l'agnello andranno ad un pascolo, il leone e il bue mangeranno insieme lo strame.* Il sindaco comunista e le suore.

Proprio così: rientrato dall'isola, ero idillicamente beato per questa pace che avevo ritrovato in mezzo alla mia gente. Ma ahimè! proprio in treno, afferro i giornali, e leggo del decreto del Santo Uffizio. Il lettore mi creda: ebbi quella stessa impressione brusca di spavento, che avevo avuto il 1° settembre del 1939, quando un professore fiologermanico, che villeggiava non lontano da una mia villetta di fortuna e dalla bella villa del Calamandrei, mi venne a dire, non so se compiaciuto o se atterrito, anche lui: « I tedeschi hanno invaso stamani all'alba la Polonia! ». Eminenza del cardinale Ruffini, perdonatemi. Ho pensato, col sentire religioso del più umile popolo di Sicilia, che voi dovevate essere sotto il dominio e la suggestione del demonio! Turbavate il vostro gregge, solo per cupidigia totalitaria di potenza. In Sicilia si era formata una nuova maggioranza sotto il cristiano-sociale Milazzo, una nuova maggioranza di cui facevano parte i comunisti e i socialisti. La democrazia cristiana, o meglio, fanfaniana, era stata disarmata e vinta: l'isola respirava, e voi volete riportare lo spettro di un più infausto governo clericale nell'isola? Eminenza del cardinale Ruffini, voi non capite la psicologia del popolo siciliano (perdonatemi ancora): trattato per il suo verso, esso è mansueto come un agnello, spazzolato a ritroso esso diventa un lupo. La vostra religione non vi ha dato quel tanto di penetrazione che vi abbia fatto intendere lo spirito del popolo siciliano; vi siete scordato anche del cattolico Dante, per cui *la mala signoria sempre accora li popoli soggetti*, e tale mala signoria aveva mosso Palermo a gridar: *mora, mora!* nel lontano secolo XIII.

Non si tratta di tirar fuori qui la retorica dei Vespri. Siete sicuro che il vostro gesto, e l'ordine emanato dal Santo Uffizio, possano giovare al partito, di cui voi, imprudentemente, vi fate propagandista? Non credete che dal vostro gesto e da quel malfatato decreto possano venire fuori delle conseguenze incalcolabili, dannose alla vostra stessa Chiesa, di cui volete accrescere il dominio temporale? Io non starò a ripetere l'argomento frusto che religione e politica non vanno mescolate insieme, che la loro mescolanza porta alla corruzione della religione e alla decadenza della politica, ma soltanto vi ricordo che il vostro gesto è contro l'autonomia della Regione. Se governi democristiani avevano ritenuto legittimo e necessario istituire un parlamento regionale ed elaborare una costituzione autonoma per l'isola, voi col vostro gesto, sol perché le cose non andavano secondo i desideri delle sagrestie dei vari Fanfani, volete mutare le regole del giuoco, e provocare un decreto del Santo Uffizio che dovrebbe allarmare e paralizzare i credenti.

Io non sono sicuro che voi raggiungerete gli effetti che vi siete proposto: i siciliani hanno una particolare ed estrosa psicologia, e voi siete, credo, lombardo. Essi, per lunghe ragioni storiche, sono sempre sul piano di un protestantesimo politico e sociale (non parlo di protestantesimo confessionale); e quando viene urtato il loro intimo sentire, essi sono capaci degli atti più rivoltosi. Mi è stato raccontato in treno, da un ex prefetto del regno, del tempo fascista, che io avevo conosciuto a Firenze, nel '43, questo aneddoto, che risponde a verità in ogni suo particolare. Viaggiava per la strada che conduce da Sciacca a Canicatti, una signora propagandista elettorale, di non so quale partito (il mio informatore non mi disse nulla del partito a cui apparteneva la viaggiatrice, perché quello che importava è la molla nascosta del sentire proprio degli isolani). Erano passate le ore ventidue, e la vettura, pilotata da un autista di fortuna, era stata improvvisamente fermata da un gruppo di banditi. Chiesero denaro, spianando i mitra: la signora ne aveva solo per quindici o ventimila lire. « Troppo poco! » esclamò il capo: « Ma non ho altro! », rispose pacatamente la signora. I banditi volsero lo sguardo allora all'autista, che, per l'occasione, e per quella devozione quasi feudale che in Sicilia si ha ancora per una signora, o per una persona di classe superiore, aveva indossato un abito nuovo fiammante. Il capo-bandito intimò: « Levati la giacca! », e l'autista obbedì. Poi ancora: « Levati il panciotto! », e l'autista obbedì. Poi ancora: « Levati i pantaloni! ». « Sparate! — rispose il malcapitato — Calogero Catania non si leverà mai i pantaloni davanti a una rispettabile signora! ». I banditi ammutolirono di

rispetto, abbassando il mitra e Calogero Catania passò. Risi al racconto, ma gonfiati tosto gli occhi commosso, per la generosa cavalleria della mia gente, e mi sovvenni del Cesare Ghibellino, del Barbarossa, del leone di Svevia stretto *entro i latini acciari*, di una nota poesia del Carducci: «Tu, intima, o araldo: Passa l'imperator romano, Del divo Giulio erede, successor di Traiano». Gli animi e i vessilli d'Italia s'inchinarono, e Cesare passò.

Eminenza del cardinale e eccellenze dei vescovi di Sicilia, voi la conoscete veramente la psicologia delle anime che pasturate? Temo che questa volta avete agito imprudentemente, e può darsi che i vari Calogero Catania, che spuntano come funghi nella mia terra, facciano abbassare i vostri mitra spirituali. Io ho sempre davanti agli occhi le facce di quelle suorine che si accompagnavano serene al sindaco comunista (e sia pure di famiglia molto cattolica). E dall'alto della mia lenta mole, sorridevo alle une e all'altro, come per prodigio ringiovanito, con le ali aperte e sopra il piè leggero. Voi eminenza cardinalizia e voi eccellenze episcopali avete voluto violare quel patto di pace, che c'è nel popolo siciliano, quella pace che non poteva essere soltanto opera degli uomini, ma opera segreta di Dio, del vostro Dio, di cui non sapete sempre cogliere l'alto spirito, perché Dio è sempre per il progresso della civiltà.

Se il pastor di Cosenza, che a la caccia
di me fu messo per Clemente allora
avesse in Dio ben letta questa faccia,
l'ossa del corpo mio sarienò ancora
in co del ponte presso Benevento....

Rileggetevi il canto III del *Purgatorio* del cattolicissimo Dante:

Per lor maladizion sì non si perde,
che non possa tornar l'eterno Amore,
mentre che la speranza ha fior del verde.

Scusate la mia citazione dantesca, ma io sono un povero professore. E Dante e Manzoni sono il mio breviario, sono i testi della mia religione quotidiana, mai tradita.*

LUIGI RUSSO

UNA LETTERA PER LA MORTE DI GIUSEPPE BOTTAI

Gentile Signora,

mi permetta di porgerle le mie più sentite condoglianze per la morte precoce di suo Marito. Io l'ho conosciuto a Pisa, dove fummo colleghi insieme, ma in due distinte e assai diverse Facoltà. I nostri incontri furono abbastanza frequenti, ma non mai effusivi, rispettosi dall'una e dall'altra parte. Ho innanzi a me la immagine di Bottai che seguito da uno stuolo di seguaci s'imbatté in me in Via 29 Maggio, la via della Università, e poiché in quegli anni io ero sempre scuro e scontroso in vista, egli mi salutò per primo con netta anche se grave cordialità, ciò che indusse al rispetto il resto della comitiva: io ero un avversario del fascismo e non ne facevo mistero ma neanche vanto. Ero amicissimo intanto di Benedetto Croce, che a Firenze accoglievo in casa mia, e questo era risaputo dall'universale. Ma naturalmente soffrivo molto dentro, ricacciato nei miei studi e tagliato dagli altri commerci con la vita comune.

Suo Marito rispettò profondamente questa mia psicologia di uomo scontroso e do-

* Apparso su *L'Ora* di Palermo, e sul *Paese-Sera* di Roma, del 27-28 aprile scorso.

lente. Nel 1941 i miei nervi stavano per cedere (non abitavo a Pisa, ma a Firenze e i viaggi in treno con l'apparato buio della guerra mi opprimevano). Scrissi però a Luigi Volpicelli, perché chiedesse per me se c'era la possibilità di un anno di congedo per ragioni di studi a Firenze. Volpicelli mi rispose sollecitamente che il Ministro era favorevole, ma che desiderava prima parlarmi al Ministero.

Ricordo ancora il nostro incontro cordiale e semplice: suo Marito evitò di gualcire quelli che erano i miei sentimenti interni, e, pur rammaricandosi di queste dispense temporanee, mi disse che mi accordava un anno di congedo, sapendo che io lo avrei fatto fruttare nel campo degli studi da me coltivati.

Nel 1942 io ebbi bisogno di rivolgermi a Lui per avere il nulla osta di stampare il 2° e il 3° volume della mia *Critica Letteraria Contemporanea*, dove parlavo diffusamente di tre ebrei, D'Ancona, Momigliano e Fubini. Egli mi diede appuntamento a Badia a Settimo, dove si compieva l'inumazione del povero Dino Campana: gli altri si sorpresero un po' di vedermi lì, suo Marito no, e perché sapeva il motivo della mia presenza, e perché pensava che io come critico letterario potessi avere anche interesse a rendere omaggio a un poeta. Questo a me parve un finissimo accorgimento da parte sua.

Discorremmo cordialmente e serenamente, e ci scambiammo le date di nascita (io ero più vecchio di due anni, e mi meravigliai che Egli sapesse di questa nostra differenza e vicinanza di anni). Mi disse che il veto a quelle mie pagine sugli ebrei sarebbe stato senz'altro tolto.

Potrei ricordare qualche altro episodio della gentilezza di suo Marito. Nel '37 io ero stato chiamato quasi all'unanimità alla cattedra di Vittorio Rossi, per la quale poi, invece, fu prescelto il Sapegno, uomo assai più mite che io non fossi. Io ero sostenuto dal Gentile, dal Giuliano e da altri, ma alcuni fanatici andarono da Mussolini per agitare al solito il mio antifascismo e il mio antivaticanismo. Suo Marito incontrandomi a Pisa, in occasione di una bicchierata offertagli dal Rettore D'Achiardi, mi tirò da parte e mi disse: « Caro Russo, io non ho potuto firmare il decreto per te per Roma. Mussolini in persona mi ha detto che dovevo lasciarti a Pisa, e per non privare questa Università di un bravo maestro, e per risparmiarti delle noie e dei dispiaceri, che i fanatici ti avrebbero potuto procurare a Roma ». Io ascoltai il suo discorso, e non battei ciglio, perché sono così fatto che combatto e accetto poi tutte le conseguenze del mio combattere.

Però le relazioni con suo Marito restarono sempre cordiali, tanto che ci siamo scambiate alcune letterine in questi ultimi anni a proposito di « ABC » e di « Belfagor »: si era detto anche che avremmo una volta dovuto incontrarci, ma l'occasione non venne mai, e in gran parte per colpa mia: non per malvolere, ma perché io abituato alla solitudine mi trovo smarrito in una grande città e soffro molto di agorafobia. E quando vengo a Roma mi aggiro sempre in Trastevere, nella strada dei Lincei.

Ho voluto scriverle tutte queste cose, come più diretta condoglianza e più aperta confessione dei miei sentimenti.

Mi abbia rispettosamente suo

LUIGI RUSSO *

LA VIA GIUSTA PER UN PRETE

« È un gran dire — meditava quel poveraccio di don Abbondio in quel famoso viaggio insieme con l'Innominato — che tanto i santi come i birboni gli abbiano a aver l'argento vivo addosso, e non si contentino d'esser sempre in moto loro, ma vogliano tirare in ballo, se potessero, tutto il genere umano.... ». Un santo dunque, un uomo santo

* Questa lettera è stata inviata alla vedova di Giuseppe Bottai, il 10 gennaio 1959, e poiché fu richiesto al mittente il permesso di riprodurla in « ABC » (1° marzo 1959), si ritiene opportuno di pubblicarla anche in « Belfagor ».

nella città di Savonarola? Chi sa! Certo un denunciatore dei mali della società e della Chiesa, l'ultimo della serie, per ora. Nessuno si sorprenda quindi della presenza di don Lorenzo Milani, il parroco o cappellano di S. Donato in quel di Prato e ora priore a S. Andrea di Barbiana nel Mugello, in mezzo ad una Chiesa sempre più mondanizzata in troppi dei suoi membri, fra una società civile a scatafascio. La protesta non poteva mancare, tale mi sembra il succo delle sue *Esperienze pastorali* (Libreria Ed. Fiorentina, 1958). Per combattere il mondo costui sa di trovarsi contro i suoi stessi colleghi che, per farsi voler bene da tutti, si occupano magari di sport ed «evitano con cura ogni discorso impegnativo. Io al mio popolo gli ho tolto la pace. Non ho seminato che contrasti, discussioni, contrapposti schieramenti di pensiero. Ho sempre affrontato le anime e le situazioni con la durezza che si addice al maestro. Non ho avuto né educazione, né riguardo, né tatto. Mi sono attirato contro un mucchio di odio, ma non si può negare che tutto questo ha elevato il livello degli argomenti di conversazione e di passione del mio popolo» (p. 146). Vocazione medievale al martirio, alla sofferenza? Non direi. Si narra che Erasmo da Rotterdam, chiuso giovinetto in convento, fosse costretto da quei frati a tavola a ingoiare minestra con pidocchi! Questo parroco ha imparato troppo presto le sofferenze dei poveri, ma senza abbattersi. «Noi nelle nostre camerette, con le mani paonazze dai geloni, i piedi tutto un ghiaccio e lo stomaco contratto dalla fame, noi eravamo davanti a un libro» (p. 209). Giù dunque il cappello dinanzi a questo impegno religioso, totale, accanto a cui con piacere troviamo anche un arcivescovo, Giuseppe D'Avack, di Camerino. Questi religiosi noi li preferiamo a certi liberaloni dell'altra generazione, liberali anche di parole sboccate. Oh! se potessimo avere anche in Italia, come in Francia, un clero tutto moralmente e socialmente impegnato! Non che in noi ci sia il gusto dell'opposizione! Benedetto Croce una volta, a una nipotina che si lamentava della scuola di monache, che per qualche verso non andava bene, le spiegò come nella Chiesa nessun caso morale viene risolto con la dovuta urgenza e responsabilità, tutto vien fatto con meccanica obbedienza agli ordini del superiore. E chi non si piega passa per un ribelle, un eretico, uno scocciato appunto.

Lo zelo religioso del giovine pastore balza subito dall'esame dei sacramenti, ché con questi naturalmente inizia il suo discorso. Subito si trova a combattere ogni forma di eccessiva esteriorità nel culto, di collettivismo, come dice, e di tradizionalismo (feste, processioni ecc.). O santa ingenuità! Mi vien di pensare a S. Agostino che vende i candelabri della chiesa per aiutare i poveri! La mancanza di fede, l'incomprensione dei misteri religiosi, l'indifferenza dei fedeli, il loro materialismo lo addolorano profondamente (ma talvolta dinanzi a certe commedie sorride, a certi tipi) ed egli ne indaga le cause; gli pare che la colpa non sia dei comunisti, che il male sia ben più antico e radicato: «Il cappellano considera il facile diffondersi del comunismo (ateo) non la causa ma la conseguenza di un materialismo che da generazioni era già ben radicato anche sotto forme religiose (e forse fra il clero stesso)» (p. 118). Noi diremmo che si tratta della corruzione storica degli italiani, coperta di ipocrisia. Ma come fa questo povero prete a non disperare di una società sì poco cristiana? Ha fiducia nella propria opera di maestro: «La scuola... mi dà la certezza che questi giovani quando saranno vecchi non ricalcheranno la folle strada dei vecchi festaioli» (p. 87). Cosa c'è di strano che costui, un pretino di campagna, insegni la dottrina ai ragazzi? Eh no, la cosa sta diversamente, perché costui ha «orrore di tutto ciò che è borghese» ed è ai poveri (quelli del discorso della montagna secondo S. Luca: «Beati voi, o poveri») che affida il compito della redenzione: «Il mondo ingiusto l'hanno da raddrizzare i poveri e lo raddrizzeranno solo quando l'avranno giudicato e condannato con mente aperta e sveglia come la può avere solo un povero che è stato a scuola» (p. 105). Classismo cattolicizzato. E se anche non sono eretici, non è frequente sentir proporre i pur modesti rimedi di costui, per «risanare con due o tre energici tagli ciò che è catechisticamente negativo nelle funzioni tradizionali» (p. 123). Ma è sempre una battaglia d'immensa portata, cercar di rendere finalmente religioso il popolo italiano!

Lo studio sulla «ricreazione» rivela, oltre al solito coraggio, una grande finezza morale in un indirizzo più decisamente proletario. Non si limita ad accusar le associazioni parrocchiali, i cinema e i bar di immoralità, ma trova dell'altro. «C'è nei nostri popoli, osserva, decine e decine di famiglie che mancano per es. di casa.... Talvolta la casa rappresenta anche valori strettamente morali di cui il parroco ha occasione, per ragioni di ministero, di valutare da vicino la tragicità. Con che sguardo queste famiglie lo vedranno murare qualche cosa che non è una casa né una chiesa? Con che sguardo lo vedranno accattare, alottare, lucrare sul bar e sul gioco, chiedere contributi agl'industriali e al Papa stesso per queste murature?» (p. 141). Si potrebbe continuare con altre note, delicate, da psicologo acuto, sul gioco a carte, sull'agonismo, sull'interiorità del peccato, «un dramma che si svolge tutto, solo in quel breve e segreto palcoscenico che è la nostra mente» (p. 145). Ma su tutto trabocca la passione proletaria moderna. «Il diritto al lavoro discende direttamente dal fatto di avere uno stomaco da riempire, e lo stomaco non l'hanno più grande i buoni che i cattivi. E questo hanno inteso (almeno in teoria) perfino le leggi civili di questa eretica società liberale e non intende il prete, lui che alla società dovrebbe essere maestro di morale e procuratore» (p. 150). O, a proposito dello sciopero di solidarietà: «Lo sciopero è un'arma. Non ha nulla a che vedere con la beneficenza. Somiglia piuttosto alla spada dei cavalieri medievali che veniva consacrata sull'altare in difesa dei deboli e degli oppressi. Se era cristiana quella spada, lo sarà un po' di più lo sciopero, arma incruenta! La sua istituzione, diffusione e consacrazione legale è gloria del nostro secolo e onora la classe proletaria, la quale avrebbe potuto scegliersi ben altre armi. È dunque sempre bello anche perché importa un sacrificio per il prossimo.... e un'affermazione di dignità umana. Ma se c'è poi uno sciopero che ha il più puro profumo del sacrificio cristiano è lo sciopero di solidarietà» (pp. 150-51). Insomma storicamente questo significa che da una parte la Chiesa tenta di riconsacrare il mondo moderno, e vuol dire specialmente i capi di Stato, la classe dirigente borghese; questo parroco invece, povero in canna, si tiene abbracciato ai contadini della sua montagna, specie ai loro figli, «piccoli cari ometti davvero non per modo di dire, ma perché si guadagnano il pane fin dal primo giorno in cui sanno camminare da soli» (p. 159). «I ragazzi contadini e pastori di tutto il mondo, dai deserti d'Arabia fino qui sul monte Giovi nella 'giornata del sacrificio' hanno vissuto come sempre, cioè allineando in un giorno tanti sacrifici quanti quei cittadini non saprebbero sopportare diluiti in una vita intera» (p. 160). Proletari di tutto il mondo, riunitevi, in nome di Cristo!

«La scuola quasi ottavo sacramento» non è una bestemmia, ma rivela il tormento di un'anima ardentemente religiosa per l'ignoranza del popolo e per la sua indifferenza. Non vale fermarsi a far osservazioni sull'intransigenza del prete (noi preferiremmo la tolleranza volterriana). Ma c'è da notare che la sua critica si appunta non contro le vittime, come si usa, ma contro i responsabili: «Mancanza di coscienza o incoscienza da parte dei detentori del potere intellettuale» (p. 188). Sicché da una parte si arrovela contro il muro dell'incomprensione dell'ambiente contadino, l'abisso che divide i due mondi, ma poi si esalta per la solidarietà che ha stabilito coi suoi alunni («tre anni di grammatica e di lingua con loro mi son bastati», p. 202); dall'altra svela senza ipocrisie le magagne di certa cultura cattolica che si offre ai poveri nei seminari: «Un immenso bagaglio di cose a loro inutili, a loro inferiori, a loro dannose, spesso ostili, spesso incomprendibili, sempre mancanti di tatto, quasi sempre false di fronte a quella realtà della vita quotidiana che il popolo conosce troppo meglio del letterato» (p. 206). Eh! Eh! potremmo aggiungere qualche cosa anche noi! Più a fondo poi va l'attacco contro la stampa cattolica e quella cosiddetta indipendente: la prima «non rinuncia alla tecnica della bugia onesta» (p. 213), «si diletta di polemica astiosa.... e intanto nasce uno stile e si corrompe il lettore, lo si abitua a non pensare, a non credere, a fare altrettanto quando toccherà a lui parlare o scrivere» (p. 214). E per quale scopo gl'industriali, invece di pagar gli operai, profondono miliardi in certa stampa? «Questo scopo è la lotta di classe e non di quella all'acqua di rosa. Lotta spietata e sanguinaria non meno di

quella che si propone nei giornali di sinistra [!] Non si uccide solo con le falci e coi forconi, ma anche coi licenziamenti, con gli sfratti, coi prezzi alti, con le 'forze dell'ordine', col giustificare e lodare questi quattro istituti e col denigrare lo sciopero e le altre povere armi sindacali» (p. 217). Ahimè! Gran parte del mondo cattolico si trova dalla parte di questi spietati e sanguinari omicidi! Cosa ne pensano certi governi cattolici, in Italia e fuori, che si reggono soltanto con la violenza?

Che fare dunque? Senza perder tempo il nostro riformatore comincia *ab imis*, si rivolge alla scuola: « Monopolizzare i pomeriggi e le vacanze dei ragazzi, i dopo-cena, le domeniche e le ferie degli operai, gli inverni dei contadini » (p. 219). E con propositi chiari di uguaglianza sociale: « A noi non interessa tanto di colmare l'abisso d'ignoranza, quanto l'abisso di differenza.... sono fermamente convinto che quest'ideale di colmare il dislivello culturale fra classe e classe non rappresenta un'utopia » (p. 220). Bene! È quello che noi meridionalisti chiamiamo immettere nello Stato le classi più umili. È così? Egli è nato per il magistero, insegnare alimenta la sua formazione: « Devo tutto quello che so ai giovani operai e contadini cui ho fatto scuola » (p. 235). E subito di nuovo: « Non bisogna essere interclassisti, ma schierati. Bisogna ardere dell'ansia di elevare il povero a un livello superiore » (p. 239). Ci siamo finalmente! Questo prete ha intuito che non si può stare a mezza distanza fra i padroni del vapore e chi non ha un pugno di castagne da mettere nello stomaco. Da questa alta prospettiva di lotta ora si vede accanto i comunisti, pur dissentendone ideologicamente: « Il comunismo porta con sé i fondamentali errori ideologici che tutti sappiamo, ma porta, come ogni altra cosa, anche un fondo di verità e di generosità, per es. la preoccupazione del prossimo, l'amore per l'oppresso ecc. E dedicarsi al prossimo, sia pure nell'errore, è sempre più cristiano che buttar via la vita e badare a divertir sé stessi, sia pure sotto le ali del prete » (p. 240). Giusto: l'amore è la prima legge di Cristo e anche ai cattolici che si recano nell'Urss quel mondo sembra più morale, più cristiano del putridume occidentale. Da questa prospettiva stabilisce il fondamento della sua pedagogia: « Ho toccato l'amor proprio dei giovani, la loro naturale generosità, l'ansia sociale che è nell'aria del nostro secolo e quindi nel fondo del loro cuore, l'istinto di ribellione all'uomo, di affermazione della sua dignità di servo di Dio e di nessun altro » (p. 242). Per tal via questo educatore ispido e teologizzante rientra nella linea della pedagogia moderna, da Rousseau ad oggi: utilizzare le passioni dell'uomo per rivolgerle al bene, non stroncarle sul nascere. Tutto il contrario della pratica dei gesuiti e degli altri.

Passando ora all'indirizzo politico, si capisce che il prete abbia ubbidito volentieri agli ordini superiori di votare D. C., ma sin d'allora la sua intransigenza lo obbliga a « cancellare gli alleati » del proprio partito, saragattiani ecc. (p. 256). Non passa molto ed ecco, il suo giudizio sull'opera del governo è nettamente « negativo in tutti i sensi, non solo per la mancanza di realizzazioni (i disoccupati), ma soprattutto per la mancanza di sensibilità di fronte alle grandi questioni di principio (le Aziende di Stato che pagano i contributi alla Confindustria e col pubblico denaro ecc.). Sperare in una D. C. migliore è sempre lecito, ma per un futuro lontano.... E infine non si poteva chiedere a non cattolici che votassero D. C. per difendere l'ideale democratico. Prima di tutto il povero non si batterebbe per difendere una 'libertà' di cui non ha mai goduto se non in teoria e che comunque lo interessa logicamente meno del pane e della casa. E poi non si addice a noi cattolici ergerci a paladini del sistema democratico, quando dichiariamo di essere indifferenti alla forma di governo e benediciamo Franco non meno di De Gasperi » (p. 261). Osservazioni naturali nel nostro campo, Nenni e Togliatti le firmerebbero con due mani.

Seguono varie appendici, sulle condizioni del mondo contadino e di quello operaio, nel solito spirito di svalutazione di tutto ciò che anche lui chiama « il mondo », secondo la tradizione, ma che in realtà è il mondo borghese di oggi. Sono sempre dettate da un alto spirito teologico, ma quella carità senza limiti, quell'assoluta spregiudicatezza anima, fra l'altro, alcune lettere delicate e impetuose, di insospettata forza artistica.

L'esistenza, nella gentile Toscana, la terra classica della mezzadria, di un sottoproletariato contadino è cosa nota, ma è interessante sentirla ribadita da un curato del luogo. Non c'imbattiamo nei cafonì qualunquisti di Scotellaro e nemmeno fra i contadini-briganti di Danilo Dolci, ma c'è tanto da inorridire. In parole semplici i contadini della zona collinosa trasmigrano «dove la terra è poca, arida e scomoda» (p. 297). E qui le sventure dell'esodo verso la pianura e la città vengono accuratamente studiate con riguardosa pietà. Perché la gente preferisce affrontare il disordine di continui cambiamenti? «I motivi in ordine di gravità sono: proprietà cioè mancanza di proprietà della terra e della casa; rendita minore che in piano, acqua, luce, strada, scuola, arretratezza cioè complesso d'inferiorità, dottore e farmacia, fidanzamento cioè mancanza di occasioni, solitudine, matrimonio cioè difficoltà a farle venire quassù, scomodo alle botteghe, uffici ecc., fatica maggiore che in piano, posta non viene portata, divertimenti» (p. 207).

«La proprietà, conclude questo prete, non ha solo mancato alla sua funzione sociale. Ha anche leso la dignità umana del contadino» (p. 310). E un ragazzetto a nome Gino commenta: «A 16 anni sono stato già venduto e ricomprato come un cane quattro volte, ecco cos'è la proprietà» (p. 311). Il destino di tutti i poveri *g u a l a n i* di Benevento e di tutto il Mezzogiorno. E poi: «Fa tristezza sentir parlare di tante cose intorno al matrimonio e non sentir mai rammentare l'amore». Sono parole del prete! «La donna si riduce a un mobile di casa costoso e indispensabile, ma niente più che un mobile» (p. 320). Quanto alla degenerazione morale del contadino, se da noi non si scherza, anche lassù ci sono i vizi prodotti dalla coabitazione. E c'è un male anche peggiore, che certa propaganda s'illude di guarire: «È il loro essere sospettosi, bugiardi e taciturni» (p. 324). Già! Noi altri credevamo che questa condizione fosse esclusivamente del Mezzogiorno, per le note ragioni storiche. Invece è nella condizione del mondo contadino, in ogni condizione di servitù, sotto ogni clima, dal Giappone alle Americhe. E qui una confessione inaspettata della propria insufficienza: «I contadini, per forza di cose, hanno intuito prima di noi l'inconsistenza cristiana dell'attuale ordinamento sociale. Quando hanno aperto gli occhi non ci hanno trovati schierati alla difesa della loro conculcata dignità umana.... I 50 anni di ritardo sul marxismo ci sono stati fatali» (p. 334). Questo giudizio storico, uno dei pochi che incontriamo, vorrebbe dire che la Chiesa si ripropone ora di guadagnare il tempo perduto sino a sorpassare il comunismo e batterlo nel suo stesso campo, il campo sociale. Ma lo fa sul serio?

Per il momento è questo prete che s'incarica di distruggere la rendita fondiaria: «Finché il frutto del lavoro seguirà ad andare a chi non lavora, lavorare resterà sinonimo di schiavitù e non di gioia» (p. 336). Egli proporrebbe una legge «moderata» così: «Art. 1. La terra appartiene a chi ha il coraggio di coltivarla. Art. 2. Le case coloniche appartengono a chi ha il coraggio di starci. Art. 3. Il bestiame appartiene a chi ha il coraggio di ripulirgli ogni giorno la stalla. Art. 4. I boschi appartengono a chi ha il coraggio di vivere in montagna» (p. 338). In attesa la gente trasmigra verso la città. E il volere di Dio, pensa il prete, ma ne è preoccupato non per il fatto in sé ma per l'avvenire: «Per ora ci si vede molto buio e non si può assistere a queste partenze senza un brivido» (p. 340). Ma, se non sa interpretare il fenomeno (p. 352), anche nello studio sulle case, nelle quali non è rara la promiscuità (p. 378), ribatte ancora la solfa: «Bisogna dar subito la proprietà della casa» (p. 384). Oggi invece «perché l'operaio si faccia la casa occorre che concomitino particolarissime condizioni di famiglia. Per es. moglie in fabbrica e onanismo, capacità di murare da sé, lavoro domenicale, credito ecc.» (p. 399). Dunque il rimedio proposto sopra, per la proprietà. «C'è, dice, nel sistema della pigione a fondo perduto una fondamentale immoralità.... Urge una condanna dell'intero sistema, simile a quelle che vigevano nel Medio Evo per l'usura e che trovavano la loro giustificazione (se non andiamo errati) proprio nella rarità della moneta (d'altrora) e nella sua improduttività. Rara e improduttiva è oggi invece la casa, dunque....» (pp. 411-12). Per concludere, «così stando le cose, la consegna delle case non potrebbe rappresentare che un lieve rallentamento a una valanga che si è ormai mossa e non si

fermerà per così poco ». Ma lui, don Milani, sa di compiere un lavoro di Sisifo: « Se non potremo salvare una civiltà che è ormai condannata, salveremo almeno le nostre anime. E non è poco » (p. 412).

Come, a proposito dell'agricoltura, salta via la rendita fondiaria, così ora, accompagnandoci coi nuovi artigiani a Prato, vien condannato il plusvalore, il diritto insindacato dell'industriale di guadagnar quanto vuole e mettere alla porta l'operaio allorché vuole. A parte che il prete condanna il lavoro femminile come « cosa innaturale cui si dovrebbe ricorrere solo in caso di necessità » (p. 419) (ma quale donna lavora per il suo piacere?), a parte questo dunque, l'esame della disoccupazione e del collocamento, in una zona fra le meno depresse d'Italia, approfondisce con straordinario acume le vecchie piaghe del malanimo generale verso gl'infelici, dell'anarchia nell'assunzione degli operai, del loro sfruttamento. La conclusione ecclesiastica è che « in extrema necessitate omnia sunt communia ». Ma quale necessità più urgente che impedire « questo annientamento dell'uomo ».

La seconda appendice consiste in una delle più veementi proteste che io conosca contro gl'industriali e contro l'inefficienza del governo, responsabile della politica degli investimenti e della diminuzione del reddito nel Mezzogiorno. La corresponsabilità dei cattolici in quest'opera letale è grande, perché vanifica l'opera del sacerdote. Il quale, nell'angosciata preoccupazione di non staccarsi dalla Chiesa e dal suo apostolato, vorrebbe « sostituire il predominio del potere economico col dominio di una legge morale che ponga i diritti di Dio e dell'uomo al di sopra di ogni diritto terreno e neghi radicalmente il diritto di possedere, se il possedere dell'uno dovesse sminuire il diritto di un altro alla vita o alla casa » (p. 469). Abolire il diritto di proprietà, in una parola. Ma la sofferenza gli suggerisce altre soluzioni, come abbandonar la politica e ritirarsi a pregare. O anche abbandonare a sé stessi i laici, lasciando ai preti la libertà di bandire gl'ideali cristiani. Poiché « nulla di ciò che il Cristo ha detto è realizzabile in questa terra su vasta scala » (p. 471). La preghiera quotidiana — venga il Tuo Regno — indica appunto che questo Regno della giustizia non sarà raggiunto che nell'al di là.

Ahimè! Don Milani lascerebbe la lotta politica come Dossetti, il nuovo prete di Bologna? E che gli diremo? Che il suo sistema teologico è puro Medio Evo? Sapevamo bene di avere a che fare con uno spirito religioso, non con un politico d'ispirazione religiosa, discorre il vescovo di Camerino. Gli spiriti religiosi possono salir sugli altari, ma non sono dei buoni politici, si sa per esperienza, in Toscana forse più che da noi. Ciò non toglie che questo prete è stato al nostro fianco e ha pronunciato parole che non si cancelleranno facilmente.

TOMMASO FIORE

RECENSIONI

GROSUÈ CARDUCCI, *Odi barbare*. Testimonianze, interpretazione, commento di Manara Valgimigli, Zanichelli, Bologna, 1959, pp. 320.

Aperto il volume, provo una piccola delusione, che però si disperde rapidamente appena lette le prime pagine del commento, che mi fanno dimenticare la introduzione che mi aspettavo di trovarvi, ricordandomi invece per antitesi il vecchio commento di Demetrio Ferrari, che per molti anni ha avuto il privilegio di imbottire la mente dei giovani lettori di tante notizie storiche e filologiche per aiutarli, egli credeva, a comprendere più agevolmente le *Barbare* carducciane. Quale contrasto! Al prolisso e farraginoso commento del Ferrari, che dalla spezzettata parafrasi delle singole strofe, suggerita dalla presunzione che i lettori fossero tanti scolaretti di ginnasio inferiore, va ad una esegesi storica e linguistica, ingombra di arida erudizione e di frequenti citazioni di passi non soltanto del Carducci e di copiosi richiami alle fonti, confusi qua e là con qualche superficiale osservazione di critica psicologica e impressionistica, il Valgimigli fa seguire ora un commento che si distingue per semplicità e limpidezza espositiva e per sobrietà di citazioni e di note esplicative perché esso offra ai lettori soltanto una guida garbata e non opprimente alla intelligenza del testo poetico, presentato a sé, con le strofe l'una di seguito all'altra, non a frammenti e frammischiate al commento, come il Ferrari era stato costretto, in un primo tempo, a fare per rispetto della ferrea legge dei diritti d'autore e come continuò anche quando non era più obbligato a rispettarla.

Ogni ode nel volume del Valgimigli è preceduta, oltre che da una succinta nota sul metro di essa, da « testimonianze », che illustrano il titolo e la data di composizione e delle varie elaborazioni subite, con passi presi per lo più dall'epistolario carducciano concernenti la genesi, l'interpretazione e talvolta il parere degli amici. Il testo poi è seguito, a pie' di pagina, da sobrie annotazioni, in modo che ogni riferimento storico è brevemente chiarito, ogni voce poetica di non comune e facile accezione rapidamente spiegata; limitato al puro necessario il richiamo delle fonti; contenuto il riporto di passi di opere carducciane alla indispensabile esigenza chiarificatrice; accennate fuggacemente le varie interpretazioni e le varianti solo in quanto utili ad una più facile ed esatta comprensione del testo; evitate infine quelle dichiarazioni e quegli spunti polemici che, pur interessando l'ode, nulla di nuovo aggiungono alla sua intelligenza. In una parola, il Valgimigli, valendosi della sua provetta e larga esperienza didattica e giovandosi talvolta dei precedenti commenti di tutte o di singole odi, ha voluto anche con questo commento presentarsi come il maestro che guida con socratica affabilità il lettore, evitando di opprimerlo col peso della sua cultura e di confonderlo col prestigio della sua autorità indiscussa, ma accompagnandolo sorridente a gustare da sé le bellezze della poesia. Non che rinunzi ad esprimere il suo giudizio estetico — si veda, per citare un solo esempio, a p. 17, con quanta finezza giudica « male accorto » lo spostamento dell'aggettivo « lieve » suggerito al Carducci dal Mazzoni, al verso 45 dell'ode *All'Aurora* (« salia per l'aere lieve », che prima era « lieve salia per l'aere ») —, di additare i passi più

felicemente riusciti, di porre in risalto pur nella sfumatura dell'espressione l'afflato poetico che l'avviva o la nota insincera o stonata che qualche volta offusca la limpidezza, la spontaneità e l'armonia del verso; ma lo fa sempre senza l'esoso sussiego professorale e con quel tono e garbo misurato che s'indovina nell'invito dantesco: « Messo t'ho innanzi: Omai per te ti ciba ».

Questo è il pregio particolare del nuovo commento, che la Casa Zanichelli ha avuto la felice idea di affidare ad un eminente studioso, il quale ha il vanto di essersi formato spiritualmente alla scuola carducciana, di avere affinato il suo innato buon gusto nello studio delle lingue classiche, di cui per tanti anni è stato impareggiabile maestro, di avere perfezionato la sua capacità di squisito commentatore nella esegesi di molti scrittori greci, e soprattutto di essere profondo conoscitore del Poeta maremmano e per la diretta padronanza di tutta la sua vasta opera e per il tramite del suo epistolario, alla cui stampa attende con scrupolosa diligenza da quando scomparve Albano Sorbelli. La familiarità che egli si è acquistata con l'epistolario gli ha offerto frequente occasione di chiarire molti dubbi su la data, la stesura e la interpretazione delle *Odi*, che prima ancora di essere date al pubblico fornirono con la loro novità e particolarmente col getto delle prime redazioni motivo di sfoghi epistolari, di dubbi e di pentimenti al Poeta e di rilievi e di suggerimenti agli amici, specialmente al Chiarini, che fu il suo più affettuoso confidente; perciò le lettere costituiscono una preziosa fonte alla quale il Valgimigli ha copiosamente attinto per gettare nuova luce sul mondo poetico delle *Odi barbare*.

Accanto al nome del Chiarini in questo commento s'incontra spesso per alcune poesie anche quello di Lidia. Quando il Pancrazi fece conoscere nel *Corriere della Sera* le lettere a Lidia (veramente sono dirette a Lina, cioè a Carolina Piva De Cristoforis, ma il primo editore forse per maggiore effetto sul pubblico cambiò il nome nel classico « Lidia »), un coro di proteste in nome della morale si levò a deplorarne la pubblicazione, che si giudicava profanasse la sacra memoria del Carducci; ci fu perfino chi, disgustato della loro apparizione nella raccolta zanichelliana, arrivò a dire che quelle lettere avrebbero meritato di rimanere per sempre ignorate, anche perché non avevano neppure la scusante di testimoniare quanto alla ispirazione poetica del Maremmano avesse giovato l'amore di Lidia; quella passione, che pure inebriò ora di gioia ora di amarezza il cuore del Poeta, si disse, fu non solo moralmente ma anche artisticamente del tutto negativa. Chi scorra oggi il commento del Valgimigli fermandosi anche alle sole « testimonianze » premesse al testo di ciascuna ode, si convincerà senza sforzo del gravissimo errore in cui caddero condannando la pubblicazione delle lettere a Lidia questi presunti tutori della morale e del buon nome del Carducci.

La travolgente passione che avvinse Giosuè a Lidia, se fu una debolezza dell'uomo, scusabile perché, ignaro delle lusinghevoli armi dell'eterno femminino, si trovò indifeso davanti ad esse e cadde perciò nelle sue reti insidiose, con amara sorpresa di chi si è abituato a vedere in lui soltanto un luminoso esempio d'integrità morale, fu altresì la spinta calorosa che fece maturare e sbocciare nella fantasia del Carducci quella nuova primavera poetica che brilla nel cielo delle *Odi barbare*. Lo stesso Poeta, che all'inizio della relazione confessava alla donna amata di avere « da lungo tempo.... essiccato » il cuore, « fonte vera dei canti » (*Lettere*, VII, 114), alla distanza di pochi mesi, il 13 aprile 1872, non esitava a riconoscere a lei il merito di avere restituito « ai sospiri e ai sogni di un giorno il poeta degli epodi » (VII, 139), cioè di averlo dall'angusto e fazioso orizzonte poetico dei *Giambi ed Epodi* avviato a spaziare in un orizzonte più ampio, più sereno e più ricco di umanità; e il 23 giugno 1874 le dichiarava con un battito di orgoglioso compiacimento: « Io ripenso qualche volta a che mi sarebbe giovata tutta la mia arte e la poesia, se non fosse stato l'amor tuo » (IX, 137).

Una parola di lode va detta anche per le preziose osservazioni metriche che il Valgimigli ha fatte correggendo o spiegando con maggiore esattezza dei precedenti commentatori. Un esempio: nel metro elegiaco della odicina *Nevicata* egli rileva una nota nuova sfuggita a quanti di essa si sono occupati. « Gli esametri — scrive — hanno tutti

(meno l'ultimo « In breve ») un cominciamento dattilico, cioè con la prima sillaba accentata: in tutte le altre elegie il cominciamento dattilico è indifferente». Perché? Il Valgimigli sospetta che il Carducci abbia voluto tentare di costruire « il distico elegiaco raffigurando la pronuncia ritmica, a piedi, dattili e spondei, anziché la pronuncia grammaticale, con elementi di versi italiani, quinari settenari novenari e simili », indottovi da un indiretto suggerimento del Pascoli, il quale nell'anno scolastico 1880-81, anno della composizione di *Nevicata*, aveva presentato « come suo lavoro obbligatorio dell'anno la traduzione in esametri dei primi cento versi della *Batracomiomachia* », conservando la distinzione dei piedi, dattili e spondei. Tale supposizione a me pare ben fondata; nella lunga ed aspra polemica accesa su la metrica barbara è assai probabile che il Carducci nutrisse qualche perplessità su l'assoluta bontà della sua innovazione in modo da ammettere la possibilità che si potesse seguire anche una via diversa da quella battuta da lui; lo fa pensare quel « molto bene » che egli appose in fondo alla prima pagina del lavoretto del Pascoli, e il tentativo fatto immediatamente con *Nevicata*. Il tentativo del Carducci rimase isolato e unico, mentre il Pascoli lo continuò con tenace insistenza dalla cattedra e cogli scritti, mosso dal desiderio di contrapporre alla metrica barbara del Maestro la sua, che su l'esempio dei Tedeschi, egli basava — più volte lo ripeté ai suoi discepoli dell'Ateneo pisano — su la distinzione in piedi dei versi italiani. Ora chi poteva avvertire in *Nevicata* questa nota nuova fuori del Valgimigli che al corrente del tentativo metrico del Pascoli, del quale godé a lungo la familiarità, ha avuto anche modo d'illustrarlo nell'articolo *Nascita dell'esametro pascoliano*?

Ottimo dunque questo commento, anche se a taluno qualche spiegazione può sembrare non del tutto soddisfacente e ad altri qualche passo appaia non troppo chiarito. A me sia consentito di dire a proposito dell'asclepiadea *Sole d'inverno*, che il Valgimigli ha trovata « di non facile e coerente interpretazione », che nel breve e fine commento datone avrei desiderato conoscere il suo parere su la severa critica fattane dal Panzacchi, quando fu pubblicata la prima volta. Questi, basandosi su la frequenza di aggettivi cambiati nei corrispondenti astratti, vi rilevò « un abuso d'immagini, tutte generate da un medesimo motivo e quindi troppo fitte, troppo finite, troppo congeneri ». A me invece sembra che questo presunto abuso derivi dal motivo unitario che l'ha ispirata, il quale dalla uniformità e dalla continuità delle immagini trae una singolare efficacia nel rappresentare, attraverso un velo grigio, dal colore indistinto e sfuggente, steso su quelle strofe, animate tutte da un soffio di malinconica tristezza, il « solitario verno de l'anima » del Poeta, nel quale vuole nascondere, al nostalgico ricordo dei dolci fantasmi e dei cari affetti del passato, l'intimo e persistente disagio e scontento spirituale che lo travaglia.

GIUSEPPE FATINI

RAFFAELE COLAPIETRA, *Leonida Bissolati*, Milano, Feltrinelli, 1958, pp. 316.

Quest'opera costituisce un notevole contributo sia alla storia interna del socialismo italiano sia a quella dell'interventismo democratico. Non si tratta di una completa biografia dell'uomo politico cremonese: l'A. prescinde programmaticamente dall'azione organizzativa di Bissolati nelle campagne cremonesi (peraltro fortemente sottintesa nel testo) e in generale la formazione giovanile, l'atmosfera culturale, i primi rapporti politici e le prime iniziative di Bissolati son tutte presupposte, essendo anteriori al periodo col cui esame si apre il lavoro, cioè l'ultimo decennio del secolo scorso (nel 1890 Bissolati aveva 43 anni): tanto più che ad una ricostruzione dell'attività politica e sindacale di Bissolati per il periodo giovanile sta attendendo un altro studioso, Fernando Manzotti.

L'amore con cui l'A. ha studiato l'attività politica di Bissolati non ne ha attenuata la vigilanza critica; diremmo anzi che uno dei principali titoli di merito di questo lavoro consiste proprio nell'aver saputo ottimamente conciliare la « simpatia » per il per-

sonaggio (che in termini di indagine storiografica si traduce in comprensione dei motivi interni del suo agire) con una visione sufficientemente distaccata per non perdere mai di vista né il quadro generale entro il quale si colloca l'attività politica di Bissolati né le sue limitazioni ed aporie interne: e ciò per quanto riguarda così la posizione di Bissolati nella storia del socialismo come la funzione esercitata, entro le file dell'interventismo democratico, nel contrasto tra interventisti e neutralisti e nelle linee della storia nazionale italiana di fronte al poderoso problema della prima guerra mondiale.

Nei primi capitoli assistiamo al passaggio di Bissolati dall'astensionismo intransigente alla confluenza nel riformismo giolittiano della prima maniera e all'acquisizione, da parte sua e dei suoi, di una mentalità di intermediari, di pacificatori, e non di protagonisti, « che non poté non pesare — nota opportunamente l'A. — gravemente sui successivi, eppur coerenti, sviluppi del loro atteggiamento ». In questa parte della sua trattazione, Colapietra non manca di richiamare l'attenzione sui limiti dell'azione socialista dei riformisti, incapaci di guardare al di là della battaglia democratica contro i tentativi reazionari di Crispi, Rudini e Pelloux, incapaci di preparare gli strumenti di un'azione propria in favore di una nuova società. Sotto questo angolo visuale, il distacco del gruppo parlamentare socialista dalla maggioranza, maturato dopo circa due anni nel marzo del 1903, viene giudicato logico perché dalla solidarietà col governo si erano ormai ottenuti tutti i benefici possibili, ma ingenuo e intempestivo in quanto i benefici solo illusoriamente si erano potuti supporre indefiniti nello spontaneo evolversi della situazione, e soprattutto in quanto il repentino passaggio all'opposizione coglieva il partito socialista privo di elaborati temi e strumenti adeguati a tal fine, che si era trascurato di sollecitare; sicché la nuova linea socialista non poté affidarsi per il momento che ad antiquate riesumazioni di negazioni antiborghesi e di declamazioni di esteriore e apodittica intransigenza della quale non potevano logicamente farsi interpreti se non i rivoluzionari, e per essi il più fragoroso e popolare corifeo, Enrico Ferri. Quanto a Bissolati, se egli era stato il protagonista più coerente e rettilineo della politica collaborazionista, era logico che abbandonasse la direzione dell'*Avanti!*, chiudendo così, insieme con una fase della propria attività, anche un periodo della storia del socialismo italiano.

L'atto di fallimento del socialismo collaborazionista si ha con il voto di sfiducia al governo da parte dei socialisti nel dicembre del 1903: se i socialisti votano contro Giolitti, Giolitti non governa contro di essi. L'avversario comune è a destra, è Sonnino. L'estrema non riesce a configurarsi come opposizione, ma si caratterizza piuttosto come una maggioranza di ricambio, di cui il governo, se vuole, può peraltro fare a meno. Il motivo di questo fallimento, quale è acutamente indicato dall'A., risiede nel fatto che il partito socialista non aveva saputo trasferirsi, perché non aveva pensato a politicizzarle in tempo, tra le masse economicamente organizzate. È la ripetizione, naturalmente nei termini della nuova situazione storica, dell'esaurimento del socialismo anarchico attorno al 1880.

Sono tuttavia, questi, gli anni in cui il riformismo elabora la propria dottrina e le proprie posizioni politiche, anche nella polemica con l'ala rivoluzionaria, per le prove del futuro. In questo processo, l'esame degli scritti di Bonomi, che accanto a Bissolati è il maggiore rappresentante della tendenza riformista, serve al Colapietra per indicare i germi di quel « puro e semplice collaborazionismo inconcludente, senza sostegno di masse e senza autonomia politica socialista », ai cui confini lo stesso Bissolati doveva infine approdare, nonostante la sua più alta ispirazione e la sua più rigida coerenza.

Analogamente il Colapietra segue il graduale passaggio di Bissolati dal pacifismo internazionale al socialismo nazionale: « la formazione culturale — egli scrive —, il temperamento ardito e sprezzante del pericolo, le tradizioni politiche luminose della sua Cremona, una singolare sensibilità pubblicistica, la costante acutezza ed ampiezza dello sguardo mentale, erano tutti fattori che lo indirizzavano ad un tempo ad un approfondimento conveniente dei problemi internazionali e determinavano la sua posizione a fianco di

quella della più pura e schietta democrazia ». Ma se l'esigenza di illuminare attraverso l'*Avanti!* i militanti socialisti aveva nei primi anni accentuato in Bissolati la nota della solidarietà non solo popolare ma più propriamente proletaria; se, in vivo contrasto con l'approssimativa genericità regnante su questo terreno in campo socialista, Bissolati esprimeva una formula netta e precisa scrivendo che « socialismo vuol dire integrazione del concetto di patria negli interessi materiali e morali più elevati della civiltà »: successivamente Bissolati non sviluppò né arricchì questa impostazione, e venne ben presto meno in lui la coscienza e la preoccupazione di una distinta solidarietà proletaria internazionale, con propri problemi, propri metodi di lotta e propri fini determinati. Ad una considerazione classicamente socialista delle vicende della politica internazionale, Bissolati sostituiva cioè una valutazione eminentemente liberale e democratica, e questo progressivo impallidirsi dell'impostazione schiettamente socialista faceva sì che di riflesso Bissolati, sempre più preso nelle sue preoccupazioni e talvolta astrazioni di gioco internazionale, perdesse rapidamente di vista i problemi ancora aperti e vitali del socialismo italiano in nome di una concordia democratica e progressista nella quale il concetto di socialismo veniva a identificarsi, e di conseguenza a vanificarsi, con quelli ben più elastici di popolo e di patria. Così, fin dal 1897, la politica coloniale non veniva ripudiata in sé, bensì soltanto, nel caso specifico dell'Italia, a causa della sua sterilità economica: dove era in germe la più tarda presa di posizione in favore di una politica di potenza, totalmente contraddittoria con i postulati del socialismo. Ciò che determinerà la peculiarità e al tempo stesso il dramma della posizione politica di Bissolati di fronte al conflitto mondiale, è che con delicata sensibilità egli riuscirà sempre, ed in grado eminente nel corso della guerra 1914-18, a conciliare e temperare il criterio del tornaconto di prestigio, di *leadership* nazionale, che facilmente poteva degenerare nel nazionalismo sopraffattore, con i nobili ideali liberali, realizzando nella sua opera una sintesi difficile, seppure infine sterile per l'urgere di assai meno nobili motivi nelle altre ali dell'interventismo.

Le conseguenze concrete di questo processo, così attentamente seguito e acutamente ricostruito dal Colapietra, si ebbero con l'atteggiamento assunto da Bissolati di fronte all'impresa libica: atteggiamento nel quale confluivano, da una parte le premesse del suo graduale inserirsi nella maggioranza giolittiana, dall'altra quella prevalenza dei motivi « nazionali » nella politica estera di cui si è detto. Infatti la questione della spedizione coloniale non era più separabile, per Bissolati, dalla prospettiva del suffragio universale. Ma, in tal modo, a una considerazione puramente tecnica, in termini di prestigio, della spedizione e delle sue conseguenze, si accompagnava la valutazione strettamente politica e formale compiuta a proposito dell'allargamento del suffragio, su una traccia di rivendicazione democratica, di diritti nell'ambito di un socialismo esplicitamente nazionale e patriottico, da cui era assente ogni accenno agli effetti sociali ed economici del conflitto, alla sua influenza sulla compattezza e sulla vitalità dell'organizzazione proletaria. Tutto ciò fa « intendere come e quanto Bissolati prescindesse ormai dall'assumere un punto di vista non solo classista ma anche genericamente proletario e sociale per concentrare viceversa la sua attenzione, con scelta, come sempre, rigorosa e consapevole, su una tematica ed una valutazione prettamente democratiche degli avvenimenti ». E già allora, nel 1911, Turati obiettava a Bissolati che l'essersi posto sul terreno della politica di prestigio e di potenza prospettata dalla maggioranza lo rendeva prigioniero di quest'ultima, nonostante le sue proteste di autonomia. Il fenomeno, e il danno, si ripeteranno, ingigantiti, dopo il 1915; ma già la conclusione tutt'altro che soddisfacente, dallo stesso punto di vista democratico (per non parlare di quello socialista), dell'impresa coloniale, dava impulso a una possente reviviscenza del nazionalismo bellicoso, che doveva ritrovarsi più attivo e protervo che mai alle origini dell'interventismo.

Le considerazioni che il Colapietra svolge a proposito dell'appoggio riformista all'impresa libica, e che qui si sono rapidamente richiamate, vengono più ampiamente

sviluppate, appunto, quando si giunge al 1914-15. Con in più questo: che fin dagli inizi le necessità della propaganda interventista spingevano Bissolati e i suoi seguaci a pericolose transazioni con i principi e i metodi illiberali, e in taluni casi a qualcosa anche di peggio, cioè a veri e propri incoraggiamenti alla repressione interna contro le parti avverse: che era un torbido ottenersi proprio di quelle ragioni liberali che almeno avevano sempre distinto da ogni altra la posizione riformista, pur se con le altre confluyente sul terreno degli accadimenti politici. In parecchie prese di posizione di Bissolati e dei riformisti, come quella del 28 novembre 1914 contro i neutralisti, il discorso alla Camera del 5 dicembre per una valutazione del ministero Salandra «non come un governo normale di partito ma come un comitato di azione nazionale», le definizioni quasi dannunziane del conflitto e le esortazioni alla durezza verso i prigionieri di guerra dell'*Azione socialista*, e così via, il Colapietra vede giustamente la via aperta a contaminazioni psicologiche ben più pericolose di quanto allora, nel clima vibrante dell'epoca, si potesse sospettare.

A tale proposito vorremmo anzi avanzare una riserva su un punto dell'opera: il Colapietra parla di «pretesa sopraffazione di una maggioranza inesistente se non forse allo stato potenziale», il che, francamente, ci sembra una rivalutazione delle tesi interventiste che, alla luce delle ormai numerose testimonianze anche dei maggiori protagonisti dell'interventismo, non vediamo come possa e perché debba essere tentata.

Comunque, attraverso uno studio ricco anche di documentazione inedita (tratta dalle carte Salvemini e da quelle dell'Archivio Centrale dello Stato), il Colapietra stabilisce che la lunga e movimentata crisi elaboratasi per più mesi «si conclude con un nulla di fatto e l'inserimento, tentato da Bissolati, dell'elemento politico su quello militare ai fini della guerra democratica si risolve, non soltanto per reticenze individuali, in un totale fallimento»; tanto più che la solidarietà di Bonomi ebbe sempre un carattere ambiguo ed incerto, per svanire poi completamente, e in modo assai poco onorevole, quando Bissolati fu costretto dall'urto con Sonnino e dall'apatia di Orlando a ritirarsi dal Gabinetto di guerra: episodio quest'ultimo sul quale i documenti utilizzati gettano nuova luce.

Fu certamente merito personale di Bissolati, nella confusa situazione dell'immediato dopoguerra, e proprio mentre le istanze dell'interventismo democratico venivano spazzate via dal prevalere degli invadenti suoi compagni di viaggio, aver serbato fede negli ideali per cui si era battuto e aver individuato nel nazionalismo e nel dannunzianesimo il pericolo da isolare e colpire, ben più che il massimalismo o il cattolicesimo militante: come Nitti e al contrario di Giolitti, che invece proprio sul nazionalfascismo doveva fare affidamento per battere insieme socialisti e popolari, con l'esito disastroso per le sorti dell'Italia che conosciamo.

Quando morì immaturamente, il 6 maggio 1920, Bissolati ebbe l'illusione di essere vittorioso: «era la sua — scrive l'A. a conclusione del lavoro — un'altissima e tragica illusione, che gli veniva certo in parte dal non aver a sufficienza avvertito e approfondito, negli ultimi anni, il travaglio interno, ideologico e strutturale, del mondo del lavoro, con quei fermenti formidabili di rinnovamento ch'esso recava con sé e che fatalmente avrebbero condotto ad un irrigidimento disperato e catastrofico da parte della borghesia».

Figura dunque complessa nella sua apparente linearità, quella di Leonida Bissolati, in cui s'incentrano i maggiori problemi della vita pubblica interna e internazionale del nostro Paese per un trentennio. Di essa Raffaele Colapietra ci ha dato, per la prima volta, un ritratto e una ricostruzione pienamente soddisfacenti, che confermano la capacità dall'A. già dimostrata finora in saggi di minor mole ma di non inferiore qualità.

LUIGI STURZO, *La Croce di Costantino*, Primi scritti politici e pagine inedite sull'azione cattolica e sulle autonomie locali, a cura di Gabriele De Rosa, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958, pp. xii-380; Id., *La Democrazia cristiana al bivio*, Napoli, Edizioni Politica popolare, 1958, pp. 194.

Il lettore avvertirà subito come i due volumi, usciti quasi contemporaneamente, raccolgano, rispettivamente, i più remoti e i più recenti scritti di don Luigi Sturzo, quasi i due termini estremi della sua vita di attento osservatore e studioso di problemi politici: i primissimi scritti appartengono al 1895, gli ultimi al trascorso anno 1958. Singolare fortuna, dunque, quella dello Sturzo di aver potuto seguire attentamente sessantatre anni di storia, quasi commentandoli giorno per giorno: ed il suo commento è soprattutto prezioso per la storia del movimento cattolico italiano dalla prima democrazia cristiana, nata allo scadere del secolo scorso e propagandata da lui intensamente in Sicilia, all'attuale democrazia cristiana, nei confronti della quale sono sufficientemente note le riserve del prete di Caltagirone.

La Croce di Costantino fu il titolo del giornale fondato nel 1897 dallo Sturzo a Caltagirone: il De Rosa ha, infatti, raccolto gli articoli dello Sturzo apparsi su tale giornale e relativi alla diffusione delle idee democratico-cristiane, all'organizzazione dell'Opera dei Congressi (fino alla sua crisi del 1904), alle amministrazioni locali ed alle autonomie comunali; vi ha aggiunto gli schemi di due conferenze del 1895, tre discorsi ed alcune relazioni su problemi municipali tenute in prevalenza all'Associazione dei Comuni italiani, nei vari congressi annuali. Il De Rosa stesso ha fatto precedere alla raccolta dei testi sturziani una sua ampia introduzione nella quale sottolinea alcuni punti fondamentali emergenti appunto dall'esame di tali scritti, oltre a ricostruire l'attività, anche organizzativa, svolta dallo Sturzo dal 1895 in avanti.

Secondo il De Rosa fu la rivolta dei Fasci Siciliani a porre in primo piano il « rivendicazionismo contadino » sollecitando così in Sicilia l'organizzazione capillare dei cattolici. Tale organizzazione si sviluppò attraverso la fondazione di case rurali e altre attività economico-sociali e la costituzione, in Palermo, di un centro propulsore e coordinatore; in tale complesso di iniziative, lo Sturzo si trovò ad occupare un ruolo di primissimo piano. Sempre secondo il De Rosa, la democrazia cristiana sarebbe divenuta in Sicilia uno strumento di rottura delle consorterie liberali e l'astensionismo conseguente all'applicazione del *non expedit* avrebbe costituito un argine al diffondersi delle alleanze clerico-moderate. Dallo Sturzo la democrazia cristiana era intesa come mezzo di lotta all'interno dell'Opera e per un rinnovamento dell'Opera; la sua posizione era quindi diversa da quella del Murri che tendeva, invece, a fare della democrazia cristiana un movimento autonomo. Per lo Sturzo « la democrazia cristiana valeva se permetteva di convogliare le forze sociali del mezzogiorno, soprattutto quelle contadine, sulla via del riscatto dalla triste condizione di pura massa clientelare del partito di governo » (p. xxviii); da qui ha origine la propensione dello Sturzo per le autonomie municipali, come arma di lotta contro il mortificante accentramento governativo e contro le sopraffazioni che esso determinava.

All'interno dell'Opera lo Sturzo fu « unitarista », interprete fedele in questo della volontà di Leone XIII; quando l'Opera fu sciolta egli provò un notevole dispiacere ed ebbe parole di una certa violenza nei confronti del Vaticano: « Tutto ciò forse sarà creduto irriverente — scriveva al Meda —: ma io sono sicuro che se il Papa avesse avuto una conoscenza diretta delle condizioni del movimento non l'avrebbe data vinta ai refrattari e conservatori » (p. xxx n.). Il De Rosa difende l'atteggiamento di opposizione al clerico-moderatismo dello Sturzo ed è una difesa che può essere accettata, sempre però che non si paragoni l'anticlericomoderatismo sturziano con quello degli Scotton o del Sacchetti (p. xxxiii): l'intransigentismo di quest'ultimi fu, infatti, più verbale che sostanziale, ed essi non mancarono, quando il « pericolo » socialista si fece

più evidente, di accettare collusioni con i moderati, quelle collusioni che trovarono proprio nel Veneto la loro origine. Al De Rosa vorremmo poi ripetere l'osservazione che facemmo recensendo il suo volumetto su *La crisi dello Stato liberale in Italia*: ora come allora egli ha dimenticato la collaborazione dello Sturzo alla famosa rivista del Murri «Cultura sociale», anche dopo lo scioglimento dell'Opera dei Congressi.

Le pagine dello Sturzo raccolte dal De Rosa sono tutte di vivo interesse per l'importanza delle discussioni cui si riferiscono e per l'indubbia ricchezza dei temi che affrontano; molti dei motivi presenti in questi scritti di un periodo che potremmo chiamare «preparatorio», entreranno nel programma del Partito Popolare Italiano e ne costituiranno la struttura fondamentale.

Un discorso ben diverso merita, all'opposto, la raccolta di articoli recenti sotto il titolo *La d. c. al bivio*. Sono pagine che lasciano una grande perplessità perché, proprio tenendo presente la biografia dello Sturzo, non si riescono a giustificare certi suoi atteggiamenti, certe sue prese di posizione. Sarebbe troppo facile, forse, e troppo semplicistico parlare, genericamente, di atteggiamento reazionario e vedere nello Sturzo solo lo strumento di una certa politica voluta da ambienti ai quali lo Sturzo appare legato. Così, non parrebbe del tutto soddisfacente il pensare che le sue polemiche (ad esempio quella costante e violentissima contro l'E.N.I.) siano mosse da motivi puramente ideali.

Non è difficile, per la verità, individuare quale politica egli intende proporre alla d. c. e quali alleanze, posto che, come l'attuale situazione impone, essa debba ricercare l'appoggio di altri partiti non possedendo la maggioranza assoluta. Egli, infatti, non solo esclude la possibilità di alleanze con i socialisti ed i comunisti, ma anche con i socialdemocratici, con i repubblicani e, in parte, anche con i liberali (che combattono lo statalismo ma sono statalisti perché non accettano la libertà d'insegnamento); gli unici partiti nei confronti dei quali egli non si pronuncia con attacchi polemici sono il monarchico e il missino. La soluzione dell'ultima crisi ministeriale, caratterizzata dalla svolta a destra della d. c., dimostra che il parere di Sturzo è stato ascoltato; i suoi più recenti articoli, pieni di soddisfazione, ne sono una diretta conferma.

LUIGI AMBROSOLI

MARCELLO VENTURI, *Vacanza tedesca*, Milano, Feltrinelli, 1959, pp. 140.

Venturi è giunto al suo terzo libro, e rispetto all'ultimo che avevamo letto (*Il treno degli Appennini*, 1956), e recensito su queste colonne, ha fatto ulteriori progressi. Con questi tre nuovi racconti i suoi interessi morali si sono precisati, orientandosi verso tre personaggi tipici di questo dopoguerra: un ex-SS che torna in Italia, sui luoghi delle sue gesta sciagurate; un intellettuale che ha fatto carriera e quattrini a Milano; un giovane amatore di professione che vive alle spalle delle straniere in una stazione balneare. Venturi ha superato definitivamente i miti dell'infanzia paesana che lo impacciavano ancora fino a qualche anno fa, ed ha saputo liberarsi anche da quel simbolismo troppo scoperto che era il difetto principale del suo interessante racconto *Caccia al capitano* (compreso nel *Treno degli Appennini*). In *Vacanza tedesca* il suo interesse vivo e appassionato per il nostro tempo si risolve in modo diretto e consapevole, attraverso personaggi che vivono fino in fondo i loro problemi e le loro crisi. Il racconto più bello è certamente il primo, che dà il titolo alla raccolta. Un ex-SS, finita la guerra, rientra nella routine quotidiana: la moglie, l'ambulatorio medico, la vita monotona di ogni giorno. Ma Hans si porta chiusa dentro di sé una nostalgia violenta per la guerra, concepita come vita eroica ed esaltante, e per l'amico Karl che ormai «dorme il sonno degli eroi». L'intima crisi del personaggio, che sente l'insofferenza per la sua vita di medico borghese e alimenta in sé un assurdo sogno di rivincita e di vendetta, si snoda nel racconto di Venturi con la asciutta intensità che gli conosciamo, e si arricchisce via via di

elementi nuovi: il contrappunto con la « moglie tedesca » che non vuol conoscere il passato del marito, l'episodio dell'ammalato ebreo che va a farsi curare dall'ex-SS, il viaggio in Italia sui luoghi delle stragi naziste. Durante questo viaggio le fila della crisi si stringono: Hans finisce per rimanere solo, senza capir nulla della muta condanna della moglie e dell'orgoglioso disprezzo dei superstiti della strage, solo con la sua tragica incomprendimento, con la sua arida e disumana barbarie. La condanna morale viene da sé, senza forzature soggettive, scaturisce direttamente dal racconto. Lo stesso accade nel secondo racconto, dove un intellettuale che ha fatto carriera a Milano, accompagna al cimitero l'amico che condivide con lui la *bohème* di via Brera e che è morto poverissimo per aver creduto fino in fondo alla sua vocazione di scrittore puro. Il racconto, in chiave di monologo, vuol ricostruire l'intima crisi del protagonista, che affiora sempre più forte, al di là di un ostentato e compiaciuto cinismo. C'è una carica morale sentita, che si realizza in un crescendo di intensità e di tensione narrativa, ma c'è al tempo stesso una implicita contrapposizione tra l'arrivismo del protagonista e la candida astrattezza dello scrittore puro, che pur risolvendosi con il precipitare della crisi, lascia pensare ad un intimo e sottinteso vagheggiamento dell'autore per quella anacronistica *bohème*. Un vagheggiamento, questo, che non ha in sé una tensione morale ed una concretezza umana, tali da costituire una vera alternativa. Il terzo racconto, infine, è la storia di un giovane « amatore balneare », che ritrova una intima e sincera tristezza dopo un'esperienza sentimentale diversa dalle solite. Venturi torna con queste pagine al suo mondo paesano, fatto di miseria che sa ancora di guerra, di paesaggio apuano, di mare, non più per vagheggiarlo con le sue nostalgie, ma per presentarci un personaggio disgustato della sua vita povera, che vuole evaderne alla svelta, sfruttando le ricche bagnanti straniere. Qui, il tentativo di superamento di cui si diceva all'inizio, è forse più evidente che mai; Venturi sembra quasi volerlo attuare proprio *all'interno* del suo mondo narrativo di alcuni anni fa. Il fatto è però che egli è troppo intimamente affezionato alle sue terre e alla sua gente, e il comportamento del personaggio è un po' forzato, e spesso non convince. In effetti un superamento all'interno presuppone uno sforzo graduale, non immediato e diretto come questo. Ma in generale, si può dire che la maturazione di Venturi, specialmente nei primi due racconti, è già un fatto compiuto. Le crisi dei suoi personaggi hanno sempre una loro razionale e logica coerenza, ed una realizzazione espressiva che rappresenta un altro grande passo in avanti nel suo cammino narrativo. Venturi fa ormai parte di quella giovane narrativa avanzata che merita di essere sostenuta e incoraggiata, per il netto rifiuto delle suggestioni letterarie tradizionali, per il serio affiatamento con la realtà, per un intimo rigore morale che sostiene tutta la narrazione.

GIAN CARLO FERRETTI

LIBRI RICEVUTI

GIOVANNI BERLINGUER, SEVERINO DELOGU, *La medicina è malata*, Bari, Laterza, 1959, pp. 274.

RAFFAELLO BERTOLI, *Il poema della disperazione*, versi, Faenza, Fratelli Lega Editori, 1959, pp. 80. — L'autore, nella Prefazione, di ventun pagine, scrive delle note polemiche che a noi possono non dispiacere, perché indicano in lui uno spirito inquieto, che vuole uscire dalla volgare schiera. Contrapponendosi a verseggiatori di altre tendenze, egli scrive queste parole che ci piace riportare: « Io sono soltanto un romantico. Son l'ultimo 'girino' d'un lontano giro d'Italia vinto dal Foscolo e dal Leopardi, dal Carducci e dal Pascoli, cui facean seguito il D'Annunzio e il Gozzano. — Son l'ultimo 'girino' venuto al traguardo fuori tempo massimo. — Adesso è 'maglia rosa' chissà chi, la classifica a squadre è bell'e fatta, io son di fuori, e non son nominato ». Un romantico aggiungiamo noi che si è appropriato del linguaggio delle varie gazzette dello sport. Chi scrive così è un giovane venticinquenne, che vive in Versilia; non vogliamo giudicare la sua poesia, non per cautela, ma semplicemente perché in questa rivista di solito si discorre o di problemi di alta cultura, oppure anche di poeti, ma quando siano per dir così all'acme del loro sviluppo. E il Bertoli ha una lunga carriera davanti a sé. (L. R.).

NORBERTO BOBBIO, FRANCO PIERANDREI, *Introduzione alla Costituzione*. Testo di educazione civica, Bari, Laterza, 1959, pp. 193.

GIOVANNI BOCCACCIO, *Il Decameron*, quaranta novelle commentate da Attilio Momigliano, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, G. B. Petrini, 1959, pp. 446.

ROBERTO BRACCESI, *Il problema del Parini*, Pisa, Nistri-Lischi, 1959, pp. 118.

DELIO CANTIMORI, *Studi di storia*, Torino, Einaudi, « Biblioteca di cultura storica », 1959, pp. xx-867.

ROBERT W., ALEXANDER J. CARLYLE, *Il pensiero politico medievale*, vol. II, a cura di Luigi Firpo, Bari, Laterza, Collezione storica, 1959, pp. 684.

EMILIO CECCHI, *Nuovo continente: Messico, America amara, Messico rivisitato*, Firenze, San-

soni, 1959, pp. 609. — I lettori sanno che il Cecchi aveva stampato, parecchi anni fa, un *Messico*, e un *America amara*. Da *America amara*, che soprattutto riguarda gli Stati Uniti, sono stati qui separati gli ultimi capitoli di quando, sette anni dopo la prima visita, l'autore era tornato nel Messico. È graziosa la spiegazione che il Cecchi dà del titolo: « Per il titolo di *America amara* mi aveva sedotto un'allitterazione cui davano abbrivo: *Amica America* di Jean Giraudoux, *Amusant Amérique* di Adrien de Meëus, *America primo amore* di Mario Soldati ». Per i giudizi particolari su queste opere rimandiamo al « ritratto » di Giuseppe Angelo Peritore nel fascicolo di marzo di « Belfagor ». (L. R.).

RAFFAELE CIAMPINI, *Il '59 in Toscana*, Firenze, Sansoni, 1959, pp. 444. — Di questo volume sarà curata la recensione in uno dei prossimi fascicoli.

GIUSEPPE COCCHIARA, *Popolo e letteratura in Italia*, Torino, Einaudi, 1959, « Edizioni scientifiche Einaudi », pp. 566.

PIERRE DE FERMAT, *Osservazioni su Diofanto*, Torino, Boringhieri, 1959, pp. 48. — È questo il volume 17° dell'Enciclopedia di autori classici, diretta da Giorgio Colli, che l'editore torinese pubblica con così significativa assiduità; si segnalano anche: A. SCHOPENHAUER, *La vista e i colori, e carteggio con Goethe*; G. LEOPARDI, *Operette morali*; A. SMITH, *La ricchezza delle nazioni*. Abbozzo; STENDHAL, *Vita di Napoleone*.

FEDERICO DE ROBERTO, *I Viceré*, a cura di LUIGI RUSSO, nuova edizione, Milano, Garzanti, 1959, pp. 654. — Questa opportuna ristampa è estratta dal volume miscelaneo dove nel '50 erano apparsi *La messa di nozze*, *Il rosario*, *La paura*.

UGO FACCO DE LAGARDA, *La grande Olga*, romanzo, Torino, Einaudi, « I coralli », 1958, pp. 145.

BRUNA FAZIO ALLMAYER, *Prospettive filosofiche*, estratto da « Il dialogo », n. 7, 1959, pp. 30, Urbino, 1959. — Da una premessa: « Attraverso la interpretazione di chi tanto ha saputo comprenderlo, presentiamo la prospettiva filosofica di Vito Fazio Allmayer, che già Egli, se la improvvisa morte non lo avesse stroncato, si era proposto di redigere personalmente per noi ».

GIOVANNI FERRI, *Levigati nel cuore*, Roma, Macchia, 1958, pp. 63. — Fatte le debite eccezioni, una parte considerevole della giovane poesia d'oggi rifà il verso agli ermetici, anche quando pretende di battere vie nuove; sicché hai spesso l'impressione di ascoltare sempre la stessa musica, e ti pare che la lingua, ormai scaltrita ed adusata a certo metaforeggiare, si sia messa a poetare per suo conto e possa far senza il poeta, per far nostra l'arguzia usata una volta dal Goethe. È quello che di regola capita in tempi di epigonismo. Ora, l'elogio che vogliamo rivolgere al Ferri, è innanzi tutto perché egli si studia di riuscire a modi espressivi suoi propri. È spiegabile che, come sempre i giovani, anche lui si conceda qualche civetteria letterata: per es. « Nei vicoli un odore di pastiglie — contro la tosse e la radio — che canta dietro i vetri appannati »; oppure qualche sprezzatura di quelle care un tempo all'ironia dei crepuscolari: « I miei sogni lungo il fiume — sono romantici come le scarpe — sfondate che non si mettono più ». Comprensibili *peccata iuventutis*, dunque: ma è da riconoscere che nei suoi versi, pur, d'altra parte, tra impacci e timidezze, c'è una virtualità di canto, che potrà in seguito articolarsi e spiegarsi, come del resto già avviene in certi frammenti (« Ma la mia noia è una serenata interrotta, — come l'udii una volta — che il vento me la porse tenue, distesa — da dietro le canne della palude ») e in alcuni compolimenti interi, per es. *Le città nuove* e qualche altro che si legge nell'ultima parte del volumetto. Il Ferri è poco più che adolescente, e si sa che a questa età si suol romanticheggiare a ogni costo; egli invece sa conservare la misura naturale del suo sentire e soffrire, ed anche di ciò gli sia reso merito. La raccolta è preceduta da una presentazione di Giuseppe Villaroel. (PIERO DE TOMMASO).

FRANCESCO FLORA, *La poesia e la prosa di Giosué Carducci*, Pisa, Nistri-Lischi, 1959, pp. 299.

AUGUSTO FRASSINETI, *I misteri dei ministeri e altri misteri*, Milano, Longanesi, 1959, pp. 196.

ANNA FUMAGALLI, *Ellade pascoliana*, Napoli, Conte, 1958, pp. 208.

GIUSEPPINA FUMAGALLI, *Leonardo ieri e oggi*, Pisa, Nistri-Lischi, 1959, pp. 279.

EUGENIO GARIN, *La filosofia come sapere storico*, Bari, Laterza, Biblioteca di cultura moderna, 1959, pp. 194.

MASSIMO GRILLANDI, *La comune speranza*, versi, Padova, Rebellato, 1959, pp. 51.

ROBERT HENRYSON, *The Poems and Fables*, edited by H. Harvey Wood, Edimburgo, Oliver and Boyd, 1958, pp. 304. — È questa la seconda edizione, riveduta, d'un libro comparso nel 1933 e che era ormai introvabile. Vi sono raccolte, in edizione critica, e con ampio e prezioso sussidio di note, tutte le opere di questo poeta scozzese vissuto nella seconda metà del Quattrocento che

sempre di più si propone all'attenzione come una delle personalità di maggior rilievo d'un periodo di storia letteraria giudicato forse più opaco di quanto non sia. Nell'Introduzione, il curatore (che è la maggiore autorità sul nostro poeta) giunge a considerare Henryson il maggiore dei cosiddetti « chauceriani », superiore allo stesso William Dunbar (p. xiv). Se tale considerazione può essere, almeno in certi casi, discussa, non v'è tuttavia dubbio che Henryson sia poeta autentico, « originale » (come già osservava Sergio Rossi nel suo *Robert Henryson*, Milano, 1955) anche quando la sua materia è di derivazione: prova convincentissima ne danno le sue versioni di Esopo (*Moral Fables*), che son certo l'opera sua più vivace, intelligente e sottile, e, tra gli altri scritti, la storia delicatamente ironica e fresca dell'amore tra « Robene and Makyne », uno dei brani poetici più affascinanti del secolo. (AGOSTINO LOMBARDO).

K. S. KAROL, *La Polonia da Pilsudski a Gomułka*, Bari, Laterza, 1959, pp. 331.

LORENZO LA VIA, *Ombra e canto*, liriche, a cura di Francesco La Via, Siena, Maia, 1955, pp. 253.

GEORGES LEFEBVRE, *Les paysans du Nord pendant la Révolution française*, Bari, Laterza, Collezione storica, a cura di Armando Saitta e Albert Soboul, 1959, pp. xxvii-923.

OLGA LOMBARDI, *Narratori neorealisti*, Pisa, Nistri-Lischi, 1957, pp. 95. — Va reso atto alla Lombardi, che da tempo si viene occupando con serietà e diligenza dei problemi della nostra narrativa, di aver atteso col solito scrupolo anche alla compilazione del presente panorama. Specie riguardo ad alcuni degli autori esaminati, ha saputo mettere in giusta luce il significato complessivo dell'opera loro con sicurezza di sintesi e novità di osservazioni particolari; sicché è doveroso riconoscerle il merito di aver arrecato un buon contributo sull'argomento in questione. Ciò premesso, dobbiamo però chiederle perché mai essa ha voluto intitolare il volumetto ai narratori neorealisti, e non piuttosto, in via più generale, alle incidenze del realismo nella nostra narrativa d'oggi, come sarebbe stato più naturale, attesa l'ampiezza dei limiti cronologici e il numero e la varietà degli scrittori compresi nella trattazione. Ci sembra infatti che il neorealismo propriamente inteso, seppure si sia ancora lontani dall'essere pervenuti, in riguardo ad esso, all'indicazione di un'estensione e di un significato su cui concordino tutti, ci sembra che andasse comunque indagato entro limiti meglio circoscritti; e che abbisognasse un più di indugio e di puntualità alla individuazione di quelle che ne costituirono le premesse, oltre che letterarie e stilistiche, altresì etico-politiche e insomma storiche in tutta la comprensività del termine. Della nozione di realismo la Lombardi poi fa un uso un po' troppo estensivo. È giusto questo che essa scrive: « L'altro dopoguerra ebbe in Rubé di Borgese il suo romanzo paradigmatico

cioè la storia di una crisi d'equilibrio tra un bisogno di sondaggi interiori, che rimette in discussione tutti i valori, e la ricerca di un approdo a una consistenza morale. La narrativa di questo secondo dopoguerra presenta invece i termini di una problematica che non può essere solo morale, in quanto assume una nuova storia umana e sociale come dato iniziale e come spinta al narrare». Ma è sufficiente l'essersi tratto fuori dalle secche dell'intimismo e l'aver recuperata, dietro la sollecitazione dei tempi, la dimensione della socialità, perché uno scrittore possa venire assunto all'insegna del realismo? Si veda, ad esempio, il caso di Petroni, che è di quelli su cui la Lombardi s'intrattiene di più. Ebbene, se a questo scrittore va riconosciuto l'indubbio merito di aver messo a fuoco alcune aporie dell'anima contemporanea, le soluzioni che in definitiva egli propone sono pur sempre di tipo moralistico, in quanto a muovere il suo interesse è più l'uomo ontologico, per così esprimerlo, che l'uomo storico. Gli è che la Lombardi, pur tra il serio e il faceto, è convinta che « infinite sono le vie del realismo »: e sarà anche vero, però a patto che ciascuna di quelle vie venga percorsa sino in fondo. Eppure, nonostante tutto, dobbiamo convenire che la nostra autrice si contiene entro limiti ancora probabili, quando pensiamo che da altri non è stata negata neppure all'ultimo romanzo della Morante una patente di realismo. Troviamo infine giusta la constatazione che oggi « comincia a fortificarsi una direzione di superamento e di riscatto dall'offerta della cronaca verso la riconquista di un dettato intimo » e anche più giusto l'avvertimento che tale riconquista « non è senza pericolo di ricadute nell'impegno di una scrittura penetrante e abile a evocare contrappunti psicologici e atmosfere liriche ». È un pericolo che noi pure tempo addietro paventavamo, proprio in questa sede, in base alle prove fornite da alcuni narratori di leva recentissima. (PIERO DE TOMMASO).

NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Teoria della politica*, testi scelti da tutte le opere e illustrati da ARTURO PASA, Treviso, Libreria Editrice Canova, 1958, pp. 530. — Si veda su questa accurata raccolta una nota di Gennaro Sasso, nel fasc. 413 (primo trimestre 1959) del « Giornale storico della letteratura italiana ».

GIUSEPPE MASSARI, *Diario dalle cento e cento voci, 1858-1860*, edizione critica a cura di Emilia Massari, Bologna, Cappelli, 1959, pp. xxxviii-543. — Di questo volume sarà curata la recensione in uno dei prossimi fascicoli.

Il montanino toscano volontario alla guerra del 1859, racconto popolare dell'abate GIUSEPPE TIGRI, Firenze, Le Monnier, 1959, pp. 285. — È una felice riesumazione d'un noto racconto del Tigri, che fu un raccoglitore di novelle e racconti pistoiesi, e di canti popolari toscani. Il *Montanino* fu stampato la prima volta da un editore piemontese, quasi a segnare questa specie di unione, anche letteraria, fra la Toscana e il Piemonte. La prosa del Tigri è una prosa di carat-

tere popolare, ma con degli innesti, talvolta un po' bruschi, di battute dei nostri classici. In ogni modo il racconto ci dà un quadro molto veritiero di quella che era la Firenze leopoldina del '59. C'è ritratta una gentildonna fiorentina, che difende il suo Leopoldo, insieme col papa naturalmente, e Dio. La guerra che i Piemontesi, sotto l'impulso di Cavour e di Vittorio Emanuele, si apprestavano a combattere, era presentata, almeno in Toscana, come una lotta contro Dio e la religione: sono favole che ritornano tutte le volte che si deve combattere una causa che riesce ingrata ed incomoda ad alcune parti. Nel *Montanino toscano* si parla anche dell'idillio amoroso fiorito tra Fiorina, e questo volontario, che è accorso a combattere sotto Garibaldi. Felici le pagine che descrivono il combattimento di San Fermo, che è un episodio della grande e più terribile battaglia che si ebbe a Solferino e a San Martino. (L. R.).

BRUNO MOSCA, *Antonio De Nino*, Note e documenti, Prefazione di Paolo Toschi, Lanciano, Cooperativa Editoriale Tipografica, 1959, pp. xi-304. — Bruno Mosca è uno studioso che si solleva sulla media degli studiosi che svolgono un'attività di carattere amministrativo o ispettivo presso il Ministero della Pubblica Istruzione; intanto cominciamo col dire che egli è un vecchio normalista. In questo volume egli ci dà dei saggi importanti, per illustrare la figura del De Nino, il quale interessa non soltanto i folkloristi, ma anche gli studiosi di archeologia. Gabriele D'Annunzio l'aveva definito « peligno della grande stirpe, poeta delle memorie tenace ». Il merito del Mosca è quello di aver voluto approfondire l'interpretazione di carattere scientifico di tutta l'opera dello scrittore abruzzese; egli poi insiste su una interpretazione, accettabilissima, che il folklorista de Nino « si dissolve nella poesia delle memorie, che è la caratteristica essenziale del suo spirito ». In Appendice c'è una ricchissima Nota Bibliografica, con l'elenco di tutti i manoscritti dal secolo XII al secolo XIX, di autori vari o anonimi, di argomento prevalentemente storico, e dei manoscritti degli scritti editi o inediti del De Nino. L'opera del Mosca è veramente meritevole. (L. R.).

GEORGES MOUNIN, *Machiavel*, Paris, Club français du livre, 1958, pp. 226.

GIULIO NATALI, *Torquato Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1958, pp. 198.

MARIO OLIVERI, *La letteratura italiana nelle pagine della critica*, antologia di pagine critiche, Torino, Paravia, 1959, pp. 781.

MARCELLA PELLEGRINI, *Le condizioni economiche, sociali, culturali e politiche di Jesi dal 1849 al 1859*, Edizioni della Biblioteca Comunale di Jesi, 1958, pp. 108.

CONCETTO PETTINATO, *Rosso di sera*, romanzo, Milano, Ceschina, 1959, pp. 617.

LEONIDA REPACI, *Il pazzo del casamento*, romanzo, Milano, Mondadori, 1959, pp. 179.

JOHN RUSSELL BROWN, *Shakespeare and His Comedies*, Londra, Methuen & Co., 1959, pp. 208. — Questo intelligente e serio libro del Brown costituisce il tentativo di individuare il sostrato concettuale delle commedie di Shakespeare, in particolare quelle del primo periodo, solitamente giudicate prive di quelle « idee » centrali intorno alle quali si muove la sua produzione più matura. L'analisi del Brown pone convincentemente in rilievo la presenza, in tali opere, non solo d'un drammaturgo che cerca la propria espressione ma d'un uomo di pensiero che cerca di chiarire a se stesso il significato della realtà. Le commedie, leggiamo, sono « malgrado l'apparenza... costruite intorno ad un tema o giudizio... Ciò non significa che esse siano freddamente intellettuali, perché il cuore e la mente di Shakespeare possono venire solo raramente dissociati; significa che esse presentano la visione shakespeariana della vita umana, e in specie, poiché narrano storie di corteggiamenti e matrimoni, dell'amore e delle relazioni personali » (p. 44). I temi o « giudizi » fondamentali delle commedie son quelli, per il Brown, dell'amore come ricchezza, come verità, come ordine; essi compaiono, singolarmente, in ogni commedia, ma trovano in *Twelfth Night* l'opera che tutti li accoglie ed elabora, indirizzandoli verso un « nuovo effetto » (p. 162). Viste in tale luce, le prime commedie shakespeariane acquistano veramente una dimensione nuova: non solo ma pongono in una diversa prospettiva la successiva attività, sia comica sia tragica, del drammaturgo, che risulta infatti anche concettualmente e non solo formalmente preparata da esse. Quel « giudizio » sulla vita che sostanzia l'opera matura è presente, seppure in forma assai meno esplicita, in quella giovanile, in cui Shakespeare non si limita a divertire o a sperimentare ma costruisce un mondo di « armonia, integrità, umorismo e bellezza » (p. 205). Il libro del Brown rappresenta dunque un momento importante della critica shakespeariana, proponendo una ricerca che può condurre a risultati fondamentali. (AGOSTINO LOMBARDO).

COLIN PORTER, *Rowing to win*, Londra, Stanley Paul, 1959, pp. 158.

JACQUES RIVIERE, *Aimée*, a cura di Niccolò Gallo, Milano, Feltrinelli, Biblioteca di Letteratura diretta da Giorgio Bassani, 1959, pp. 219. — In questa stessa collana: E. M. FORSTER, *Casa Howard*.

LEO SPITZER, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese*, Torino, Einaudi, 1959, pp. XXIX-388.

ELIZABETH SPRIGGE, *Gertrude Stein, Her Life and Work*, Londra, Hamish Hamilton, 1957, pp. 277. — Dopo il ritratto memorabile che di se stessa la Stein tracciò con la *Autobiografia di*

Alice Toklas, il compito dei suoi biografi appare disperato; quale altro libro potrà narrare con la stessa eleganza, ironia, intelligenza e spregiudicatezza la vita della scrittrice, le sue esperienze intellettuali e umane, la sua storia di americana d'origine europea che torna in Europa e diventa una delle forze più vive della cultura letteraria e figurativa del Novecento? L'autrice di questa biografia deve essersi resa chiaramente conto del carattere del proprio tentativo e ha perciò fatto il più possibile ricorso sia all'*Autobiografia* sia alle altre, numerose fonti dirette, in ciò facilitata dalla pubblicazione di molti inediti intrapresa dall'Università Yale e dall'immenso materiale documentario raccolto dalla stessa Università. Ne è risultato, quindi, un libro, se non per l'appunto memorabile, certamente vivace, informato, utile sia a chi voglia addentrarsi nella conoscenza di questa straordinaria sperimentatrice sia a chi intenda cogliere l'eco della vita culturale che intorno alla Stein e ai suoi amici — Picasso, Hemingway, Pound, Eliot, Cocteau, ecc. — s'agitò con prodigioso fervore. (AGOSTINO LOMBARDO).

Studi gramsciani, Atti del Convegno tenuto a Roma nei giorni 11-13 gennaio 1958, Roma, Editori Riuniti, 1959, pp. 592. — Il volume contiene *Documenti, Relazioni, Interventi* dei partecipanti.

TACITO, *Storie, Dialogo degli oratori, Germania, Agricola*, a cura di Azelia Arici, Torino, UTET, Classici latini, 1959, pp. 597.

MARIO TOBINO, *Passione per l'Italia*, Torino, Einaudi, 1958, pp. 177.

GAETANO TROMBATORE, *Scrittori del nostro tempo*, Palermo, Manfredi, 1959, pp. 240. — Il volume raccoglie articoli apparsi tutti (meno il primo, *Il punto su Moravia*, apparso in « Società », dicembre 1951) nel quotidiano *l'Unità*, dal maggio '54 al novembre '56.

Ultime lettere da Stalingrado, Torino, Einaudi, 1958, pp. 67. — Si tratta d'un singolare documento umano: un gruppo di lettere (accuratamente scelte) di trentanove delle migliaia di soldati tedeschi accerchiati a Stalingrado. La scritta sulla sovracoperta del libro avverte in verità, che queste lettere rappresentano « Il documento più drammatico della seconda guerra mondiale », ma noi, con tutta la commozione che questo campionario di dolore e impotenza ed anche sciagurataggine, ci desta, non ci sentiremo di preporlo — proprio per un'implicita classificazione di drammaticità autentica — ad altre « lettere »: quelle della Resistenza, ad esempio, o al *Diario di Anna Frank*, o anche a libri quali *Il flagello della svastica* e *Lo sterminio degli ebrei* (rispettivamente di Lord Russel e di Poliakov). Fra le vittime e i persecutori, anche rischiando di passare per coccuti e parziali e insensibili, noi stiamo sempre per i primi. E fra questi autori tedeschi di umanissime lettere agli amici, alla famiglia, scritte la vigilia della fine,

troviamo — come per caso — affiliati alla famigerata « gioventù hitleriana », e nazisti convinti fino al giorno avanti, e nazisti ancora perfettamente certi della « parola » del Führer. Ci torna alla mente un cartello visto su una strada di grande comunicazione attraverso la quale si accede, dall'est, in Olanda. Vi era scritto: « tedeschi, siete tollerati ma non i benvenuti ». Non si trattava — a parer nostro — di un'inutile e pericolosa appendice d'odio, d'una voluta prevenzione verso generazioni di tedeschi che ormai nulla hanno avuto da spartire — in responsabilità — con il nazismo; forse piuttosto d'una riserva mentale la cui legittimità riposa su migliaia di olandesi (e non solo quelli) massacrati, deportati, gassati, torturati. Non crediamo alla buona fede dei tedeschi che ignoravano la barbarie nazista, tantomeno quella dei soldati che — in un Paese o nell'altro — furono forza occupante e si fecero strumento di massacri ed arresti o almeno assistettero agli uni ed agli altri direttamente. Perciò ci poniamo di fronte a queste lettere, scritte intorno al Natale del 1942 e confiscate, per preciso ordine di Hitler, dalla censura militare onde saggiare il morale dei soldati, con un residuo di angoscia che non è sufficiente Goethe e Beethoven a farci scomparire, figuriamoci gli ufficiali della Wehrmacht cui la paura di una prossima morte e l'inutilità della battaglia perduta in partenza, conferiscono (ma non a tutti) vigore critico e un po' di chiarezza. Ma forse sarà bene riferire alcuni brani — scelti a caso — di queste lettere mai giunte a destinazione e rinvenute nell'archivio militare di Potsdam a guerra finita. Un appassionato astronomo: « Per mano mia nessun uomo è caduto... Ma per quanto so, la parte avversa, non ha una simile mancanza di senno ». Un marito alla propria moglie: « Ci dicono che la nostra è una battaglia per la Germania, ma sono pochi qui a credere che il dissennato sacrificio possa giovare alla nostra patria ». Un pianista cui una granata ha mutilato orrendamente ambedue le mani: « come se io fossi il colpevole di non poter più suonare... Tutt'al più posso ancora sparare, con il mignolo... Non potrò passar la vita a sparare... ». Ed un altro, che si rivolge ad un conoscente che, evidentemente, gli aveva consigliato di prender posizione contro la guerra e arrendersi: « Era nel '32 che si doveva agire, e Lei lo sa benissimo. E sa anche che quell'occasione è stata perduta. Dieci anni fa si trattava ancora della scheda elettorale, oggi ci costa una cosa da nulla: la vita ». C'è una viva chiarezza, anche politica in queste parole che, sia pure esasperata in diverse conclusioni troviamo anche in un'altra lettera: « Da noi certi signori si fregheranno le mani perché possono conservare le loro sedie e le loro poltrone, mentre nei giornali compariranno belle parole altisonanti, ben listate di nero (quando Stalingrado cadrà, ndt). Onoreranno sempre la nostra memoria. Non lasciarti invischiare da questa idiota montatura! ». Oppure si leggono episodi di ipocrisia più sottile, quali questo, di un ufficiale: « Non penso di sottrarmi alla mia responsabilità ma ritengo

di aver saldato il mio debito con il sacrificio della mia vita.... Tu sai il motto di quelli di H.: *colpa riconosciuta, colpa espiata* ». Più deciso, in una professione di tristissima debolezza tuttavia, un attore di teatro: « Tu mi sei testimone che io mi sono rivoltato sempre, perché avevo paura del fronte orientale, della guerra, soprattutto.... Cosa ne ricavamo dalla morte eroica? Ho impersonato la morte sulla scena una cinquantina di volte.... La morte doveva sempre essere eroica, entusiasmante, trascinatrice, per un fine grande e convincente. In realtà, qui cos'è? Un crepare, un morire di fame, di gelo, nient'altro che un fatto biologico, come il mangiare e il bere ». Ed ecco il giovane nazista che deve credere nel Führer altrimenti è finito: « Il Führer ci ha fermamente promesso di farci uscire di qui (e noi oggi sappiamo che aveva ordinato esattamente il contrario, ndt): ci è stato letto a voce alta, e noi ci abbiamo creduto fermamente. Io credo anche oggi, perché devo pur credere a qualcosa. Se questo non è vero, a che cosa dovrei ancora credere?... Lasciami questa fede, cara Greta, io ho creduto tutta la mia vita, o almeno otto anni di essa, sempre al Führer ed alla sua parola ». Naturalmente il problema di Dio e della fede fa parte dei motivi ricorrenti assai frequentemente in queste lettere: vi è chi rifiuta Dio, chi lo invoca, chi lo ignora, con voci alterne, spesso disperate: « Non credo più in Dio, perché ci ha traditi » — esclama uno; « Dio voglia stendere le sue mani su di voi, amati genitori, perché si fa sera, ed è bene che ognuno riordini la propria casa » — scrive un cappellano militare; « Porre il problema dell'esistenza di Dio a Stalingrado, significa negarlo » — constata un giovane ufficiale scrivendo al proprio padre, pastore protestante, perché « ho cercato Dio in ogni fossa, in ogni casa distrutta, in ogni angolo, in ogni mio camerata, quando stavo in trincea e nel cielo... No, padre, non c'è nessun Dio.... E se proprio ci dev'essere un Dio, è solo presso di voi, nei libri dei salmi e delle preghiere, nelle pie parole dei preti e dei pastori, nel suono delle campane e nel profumo dell'incenso. Ma a Stalingrado, no ». E così di seguito, fino al soldato che ha scoperto — anche dalla sacca di Stalingrado — l'infedeltà della moglie (« Cercavo una donna con un cuore generoso, ma non fino a questo punto! »), fino a quell'altro che ha mantenuto, sia pure epistolarmente, una relazione adulterina pur sapendo che la moglie era al corrente, ed al momento di decidere a chi mandare l'ultima lettera, malgrado « Carola, mi sia stata ben più vicina di te » antepone la moglie: « Oggi però che il mio destino mi ha messo davanti la possibilità di scrivere ad una persona sola, la mia lettera è per te, che sei mia moglie da sei anni ». Le citazioni potrebbero moltiplicarsi fino a riscrivere daccapo tutto il libro — e sarebbe inutile perché con seicento lire ciascuno potrà acquistarlo in ogni libreria, tuttavia abbiamo tratto così abbondanti passi da queste lettere non foss'altro che per giustificare la stampa di esse, anche in Italia, ed il valore di documento umano che è loro proprio. Uno

squarcio meno convenzionale sull'esercito tedesco che, malgrado ogni apparenza (e non solo apparenza) contraria era formato di uomini che, sia pure sotto la pressione d'un popolo che si era raccolto per difendersi da essi e li premeva ormai senza speranza — avevano pensieri affettuosi e familiari, nel dubbio che finalmente s'insinuava anche nel loro cervello prussiano d'esser stati strumento d'una mostruosa follia. (GIORGIO LUBIANI).

VANNANTÒ, *'A pici*, Ragusa, Libreria Paolino, 1958, pp. 115. — Di Vannantò poeta e studioso di poesia popolare ci siamo occupati altre volte e anche recentemente abbiamo messo in rilievo le originali osservazioni al testo di *La barunissa di Carini*. Il volumetto *'A pici* è, in gran parte, lo stesso poemetto che nel primo libro di poesie siciliane di Vannantò (*Voluntas tua*, Roma, 1926) si intitolava *A pruvulista* ecc. Nuova è la traduzione italiana e il libro, scritto in dialetto ragusano, è corredato anche di utili note. La nota linguistica introduttiva può rendere più agevole, scrive il Vannantò, la lettura dei versi; non dei versi, aggiunge, come tali ma come musica. E in realtà in queste pagine di poesia l'accento musicale è connaturato col canto della fatica e del dolore degli uomini, del desiderio del riposo domenicale («... Ah nun passassi mai! — Suli, e chi affettu duci li to rai!»), delle speranze d'amore («Cchi sciauru fa stu gersuminu! — Sciauru ca piensu a la zita-ccu la vistina ri sita — quannu cci staiu vicinu»). Ma il significato vero della poesia che canta il lavoro dei minatori è così precisato, originalmente, dallo stesso Vannantò, in una traduzione di una sua lirica: «Pace non è buio, accecato il senso, pace di silenzio di miniera chiusa; pace è quando hai il pane santo quotidiano, pace della vita, pure se combatti, ti strazi ti gratti, lavori la vita!». (ANTONIO PIROMALLI).

LIVIA VENEZIANI SVEVO, *Vita di mio marito*, con altri inediti di Italo Svevo, nuova edizione, a cura di Anita Pittoni, Trieste, Lo Zibaldone, 1959, pp. 293, con 40 t. f. t.

GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, a cura di Paolo Rossi, Milano, Rizzoli, 1959, pp. 918. — Il volume contiene: *Affetti di un disperato*, *Autobiografia*, dal *De nostri temporis studiorum ratione*, dal *De antiquissima italorum sapientia*, dalle *Lettere*, *La scienza nuova* secondo l'edizione del 1744; Appendice.

KEITH WALKER, *Running on the spot*, London, New Authors Limited, 1959, pp. 293.

G. VAN WOUDEBERG, F. NICOSIA, *Poesia olandese contemporanea*, Milano, Schwarz, 1959, pp. 259.

UMBERTO ZANOTTI BIANCO, *Tra la perduta gente*, Milano, Mondadori, 1959, pp. 179. — È una raccolta di brevi racconti, *Il ritorno*, *Alla stazione di Catanzaro Marina*, *Una notte sul Volga*, *Pazza per amore*, *Profughi armeni*, *Aspromonte*, *Tra la perduta gente*. I quadri che ci offrono questi scritti talvolta hanno dell'atroce; ma appunto per questo sono scritti che procedono da un'ispirazione vivamente e altamente umanitaria. Il lettore potrebbe soltanto obiettare che nella visione dei mali che ci sono nella vita, vedeva più giusto il Manzoni, il quale, pur descrivendo la tristizia della peste e la depravazione umana a Milano in quel periodo, dava luogo anche ad episodi di gentilezza, che facevano sentire la speranza d'un più sereno di. I racconti del nostro Zanotti Bianco sono invece più rigidamente pessimisti, e non perché lui sia un pessimista, e nemmeno per malizia polemica, ma semplicemente perché essi rampollano da uno stato d'animo vorrei dire apostolico: mettere il dito sulle piaghe, perché quanto più si può si corra a medicarle. Che si intenda con discrezione il nostro pensiero: vogliamo precisamente dire che il quadro tracciato dallo Zanotti Bianco è di tipo dickensiano, e non di tipo manzoniano o verghiano (ma, ohimè, siamo sicuri che l'autore, quando sentirà questi grossi nomi, farà un salto all'indietro per l'offesa che facciamo alla sua non simulata e nemmeno ostentata modestia). (L. R.).

Direttore responsabile LUIGI RUSSO

Segretario di redazione CARLO F. RUSSO

Vicesegretario MARIO PETRINI

Amministratore responsabile GUIDO D'ANNA

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N.° 89 in data 25 Marzo 1949

1234-58 — TIPOGRAFIE «ENRICO ARIANI» E «L'ARTE DELLA STAMPA» — FIRENZE

SAGGI E STUDI

LE « ODI » E LA POESIA DEL PARINI

1. L'ARTE POETICA DEL PARINI.

Parini, ultimo grande poeta umanistico; Parini, alto epigono della poesia che va dal Poliziano a tutto il Settecento; Parini, poeta oraziano; Parini, il Giano bifronte della letteratura settecentesca tra il vecchio e il nuovo; Parini, poeta in cui attinge alto valore l'aggettivo, non più considerato ornamento ozioso sull'esempio di tanti scrittori classicheggianti, ma epiteto vivido, dinamico, proverbiente, creativo, l'aggettivo che fa un corpo solo col sostantivo, che esalta subito un'immagine e un'idea, certamente rigirata all'antica, ma risucchiante in sé tutta una fresca linfa poetica che accenna a tempi nuovi. Son tutte formule storiche, che noi possiamo accettare e accogliere da voi, a patto che ci mostriate la concretezza e la pienezza di cote-ste vostre indicazioni storiche. Prendiamo per un momento l'ultima strofa della poesia *Per l'inclita Nice*:

Colpito allor da brivido
religioso il core,
fermerà il passo, e attonito
udirà del tuo cantore
le commosse reliquie
sotto la terra argute sibilare.

In questi versi non si può non dar rilievo alla sapienza degli epiteti e degli aggettivi, caratteristica costante del nostro scrittore, il quale derivò tale gusto dalla assidua domestichezza con gli scrittori latini, e particolarmente con Orazio. In quell'ode *Per l'inclita Nice*, da cui abbiamo tratto l'ultima strofa, ne rassegniamo rapidamente alcuni: « i labbri, *or dolce tumidi, or dolce in sé ristretti* »; « i labbri, onde il sorridere *gratissimo balena* »; « i *fulgidi sensi* », « *or lieti or gravi* », e i *geniali studi*, e i *costumi soavi*; bellissimo poi quel « e l'aria con la *delusa* man cercando vo », e *infeste* le dita della mano, su cui il prossimo maligno novera gli anni del poeta. Quanta efficacia e quanta novità negli aggettivi: l'*inane decoro* dei titoli e il *perfido desio* di superare altri in poter! È una attitudine questa, trasmessa

dal Parini ad Alessandro Manzoni; ma in Manzoni, l'arte dell'aggettivazione, assunta a grande importanza, si volge a nuova tecnica, poich  nella sua prosa o nei suoi versi i due aggettivi accompagnano sempre il sostantivo, l'uno e l'altro integrandosi o temperandosi a vicenda. Ricorderemo l'esempio del famoso passo della madre di Cecilia, rappresentata nella sua bellezza *velata e offuscata ma non guasta*, quella bellezza *molle a un tempo e maestosa*; la cui andatura era *affaticata ma non cascante*; e poi quel suo dolore, dove c'  un non so che *di pacato e di profondo*.

Si veda anche il ritratto del cardinale Federigo, dove si rinnova il metodo dell'appaiamento integrativo o limitativo, di due sostantivi, di due aggettivi, di due verbi:

Il portamento era naturalmente composto, e quasi involontariamente maestoso; non incurvato n  impigrito punto dagli anni, l'occhio grave e vivace, la fronte serena e pensierosa; con la canizie nel pallore, tra i segni dell'astinenza, della meditazione e della fatica, una specie di floridezza verginale; tutte le forme del volto indicavano che, in altra et , c'era stata quella che pi  propriamente si chiama bellezza; l'abitudine dei pensieri solenni e benevoli, la pace interna d'una lunga vita, l'amore degli uomini, la gioia continua d'una speranza ineffabile, vi avevano sostituito direi quasi una bellezza senile, che spiccava ancor pi  in quella semplicit  della porpora.

Ricorderemo inoltre il ritratto di Gertrude con quella sua bellezza « *sbat-tuta, sfiorita*, e direi quasi *scomposta* », con quei suoi occhi « *neri neri anch'essi* », e le gote pallidissime, che « *scendevano con un contorno delicato e grazioso, ma alterato e reso mancante da una lenta estenuazione* ». Un ultimo tratto, che rifinisce tutto il disegno: « *nel vestire c'era qualcosa di studiato o di negletto*, che annunciava una monaca singolare ».

Questa maniera di fare il ritratto si   naturalmente perduta nel secolo decimonono, negli scrittori successivi. Soltanto il Verga, nel tentativo giovanile di *Nedda*, mostra ancora una qualche inclinazione a fare il ritratto alla maniera manzoniana: « Era una ragazza bruna, vestita miseramente; aveva quell'attitudine timida e ruvida che danno la miseria e l'isolamento », e il ritratto continua ancora per una buona pagina e mezzo su questo tono. Ma allora il Verga, in un certo senso, muoveva i primi passi e alla svolta della sua pi  genuina maniera artistica, e quindi si rifaceva al modello manzoniano, il pi  prossimo; nei successivi racconti, e nei romanzi, noi invece troveremo disegni in iscorecio, per cui avvertiamo che l'arte ha gi  segnato un trapasso di gusto e di civilt . La civilt  del Parini, e dello stesso Manzoni, era sempre una civilt  radicata nel passato, e i ritratti dei pittori d'allora erano disegnati in una forma immobile, si direbbe statica, talvolta accademica. L'arte nuova ha completamente abbandonato tale metodo, c'  piuttosto il ritratto parlato, il ritratto in movimento, il ritratto *in fieri*.

Che cosa sono questi aggettivi e questi epiteti tanto cari non solo al Parini ma anche al Manzoni? Si dice comunemente che la *p o e s i a* vera   sostantivo, mentre l'aggettivo   soltanto *a r t e*, e noi potremmo anche accettare tale discriminazione, purch  si convenga che anche l'aggettivo pu  as-

sorbire in sé la linfa della poesia. Riprendiamo ancora l'ode *Il messaggio*. Chi è l'inclita Nice? È la sorella di Paola Castiglioni, da noi conosciuta in un'ode precedente, *Il dono*, un'altra delle più celebrate del Parini; cioè Maria, figlia del marchese Giulio Pompeo Litta Arese, e della contessa Borromeo Visconti, la quale andò, ancora giovanissima, sposa al conte Carlo Ercole Castelbarco. La Castelbarco viene chiamata l'*inclita Nice*, aggettivo e nome di frequentissimo uso nella poesia arcadica, ma si deve riconoscere che tutto il tono della poesia non è per niente arcadico. Basta la figurazione realistica dell'autore col piede *infermo*:

Quando novelle a chiedere
 manda l'inclita Nice
 del piè che me costringere
 suole al letto infelice,
 sento repente l'intimo
 petto agitarsi del bel nome al suon.

Discreta di pudore la trasposizione dell'infelicità del poeta al letto dove egli giace; e poi in quel « sento repente l'intimo — petto agitarsi del bel nome al suon », si avverte il saliente rapimento lirico della visione amorosa.

È noto che il Foscolo giudicò questa ode « la bellissima forse fra tutte quelle del Parini »; egli annotava anche *La laurea*, e quella *In morte d'Antonio Sacchini*, oltre al *Pericolo*, e *Alla Musa*. Ma continuiamo a leggere:

Ed ecco ed ecco sorgere
 le delicate forme
 sovra il bel fianco; e mobili
 scender con lucid'orme
 che mal può la dovizia
 dell'ondeggiante al piè veste coprìr.

Non basta qui soffermarsi sulle *delicate forme*, e sopra *il bel fianco*, bisogna cogliere anche il significato interno di quel *mobili*, che attizza il discreto fuoco dei sensi, e soffermarsi sulla dovizia di quell'*ondeggiante al piè veste*; impallidisce il giudizio meramente estetico, perché quasi superfluo, e si riempiono piuttosto questi versi della loro attualità storica. Si pensa alle mode del tempo, quando erano stati messi da parte i guardinfante e i cosiddetti « panierini » che celavano goffamente il corpo della donna, mentre si inventavano altre fogge di vestiti, che velano più leggiadramente il corpo: quindi le gambe trasparivano « con lucid'orme ». Si guardi poi a quell'epiteto delle braccia *orgogliose*:

Ecco spiegarsi e l'omero,
 e le braccia orgogliose
 cui di rugiada nudrono
 freschi ligustri e rose,
 e il bruno sottilissimo
 crine che sovra lor volando va.

L'*orgogliose* esprime l'opulenza di quelle braccia rosate; quanto ai *freschi ligustri e rose*, si tratta di una immagine vecchia, che è già d'Ovidio e di Properzio e che tornerà poi anche nel Carducci là dove descrive il conte palatino Ditpoldo, « a cui la bionda Chioma per l'agil collo *rose e ligustri inonda* ». I ligustri, è noto, sono una specie di gelsomini: un *locus communis* cotesto della letteratura tradizionale, almeno fino al Carducci. C'è stata discussione fra gli interpreti e i chiosatori per quel « di rugiada nudrono »; alcuni hanno inteso che le braccia orgogliose siano nutrite per la rugiada dei ligustri e delle rose, come se questa rugiada desse quel molle lucido alle floride braccia, ma codesta interpretazione è stata giustamente scartata, proponendo diversa costruzione: a cui nutrono ligustri e rose freschi di rugiada. In altri termini le braccia orgogliose e l'omero si nutrirebbero, si alimenterebbero, quasi consustanzandosene, di cotesti ligustri e di coteste rose fresche di rugiada. La poesia è in quel difficile e ambiguo giro di parole che fa fantasticare e lascia un po' sospeso il lettore e poi gli concede il calmo respiro del più retto comprendere (i poeti facili sono, quasi sempre, poeti di superficie).

Coteste immagini sono in fondo esemplate più direttamente sulle immagini dei poeti del Quattro e del Cinquecento; Angelica è presentata dal Boiardo quale « mattutina stella, e giglio d'orto e rosa di verzieri »; l'Ariosto paragonava la verginella alla rosa in boccio, fin dal canto primo (« La verginella è simile alla rosa.... »). E ricordiamo anche la seguente ottava ariostesca dove è detto:

Ma non si tosto dal materno stelo
rimossa viene, e dal suo ceppo verde,
che quanto avea da gli uomini e dal cielo
favor, grazia, bellezza, tutto perde.

Noi citiamo questi precedenti poetici, ma divezzati dalla ricerca ormai antiquata delle fonti; ricordiamo i precedenti di un motivo poetico, solo per sentirne i conflati storici. La poesia non si può contrarre in un punto esclamativo, perché essa immaginativamente è sempre un compendio di storia.

Ci fermiamo ancora su un'altra strofa dell'ode:

e quasi molle cumulo
crescer di neve alpina,
la man che ne le floride
dita lieve declina,
cara de' baci invidia
che riverenza contener poi sa.

A parte il « *molle cumulo* » di neve alpina, per indicare la bianchezza e la pienezza della mano, immagine felicissima, bianchezza e pienezza che si vengono attenuando lievi per le *floride* dita, noi ci soffermiamo su quella « cara de i baci invidia — che riverenza contener poi sa ». C'è il rinverginamento linguistico, che finisce col comunicare una maggiore intensità poetica

a tutta l'espressione: l'uso di *invidia* nello stesso significato che ha la parola *envie* in francese, cioè a dire *desiderio*; caro desiderio dei baci. Ne abbiamo qualche raro esempio nella lingua italiana e potremmo citare i pusillanimi di Dante, che sono *i n v i d i o s i* perché desiderosi (« e la lor cieca vita è tanto bassa, — che invidiosi son d'ogni altra sorte »). L'antichità del significato della parola, per quella « cara dei baci invidia », per noi è poesia, e non semplice artificio letterario.

Riportiamo alla memoria un'altra strofa:

Ben puoi tu novo illepidò
sceso tra noi costume
che vano ami de l'avide
luci render l'acume
altre involar delizie,
immenso intorno a lor volgendo vel.

Indubbiamente « immenso intorno a lor volgendo vel » è una delle immagini che più ci fermano; è una immagine che ritorna altre volte in Parini. Nella poesia *A Silvia* si dice:

Togli l'indica benda
che intorno al petto e a l'omero
anzi a la gola e al mento
sorgea pur or, qual tumida
vela nel mare al vento.

Però noi non ci dimentichiamo del tacco che il Parini teneva pur sempre in Arcadia; e nella strofa successiva, dove è ricordata Ebe, la *gioconda Ebe*, il poeta non riesce a vincere un senso di uggia, di barocco o di rococò, poiché si tratta d'un ornamento letterario che non trova risonanza di gusto nel lettore moderno:

ma non celar la grazia
né il vezzo che circonda
il volto affatto simile
a quel de la gioconda
Ebe che nobil premio
al magnanimo Alcide è data in ciel.

Proprio questo ricordo mitologico, con relativo paragone, fa rientrare precisamente il Parini in quei recinti d'Arcadia, da cui egli era uscito, ma in cui egli rientrava rapidamente talvolta, perché nessuno si libera mai completamente dello scoglio del proprio passato.

Molto più efficace la successiva similitudine, dove lo sguardo della donna dissimula il suo potere sugli uomini, come il Parto dissimula fuggendo il suo valore, lanciando l'ultima sua micidiale freccia: anche l'inclita Nice, si volge all'improvviso, e infallibilmente ferisce. Possiamo trovar ricercata l'immagine degli *amori pargoletti*, gelosi di non poter tutto suggerire il bel

seno della madre Venere: ma felicissima l'espressione che segue, quando i labbri sorridono (« il sorridere — gratissimo balena », seguito da due versi che hanno quella che nelle vecchie rettoriche si chiamava armonia imitativa):

i labbri onde il sorridere
gratissimo balena
onde l'eletto e nitido
parlar che l'alme affrena
cade, come di limpide
acque lungo il pendio lene rumor.

Anche qui c'è il *balenar di riso* del Tasso della *Gerusalemme* (XVIII, 13), e il *lampeggiare un riso* dell'*Aminta* (II, 2) e il *lampeggiar di riso* dantesco (*Purg.*, XXI, 14), e il *lampeggiar de l'angelico riso* petrarchesco (son. *Gli occhi*), e il *lampeggiò d'un riso* polizianesco (*Stanze*, I, 50). Non c'è da indugiarsi sull'immagine in sé delle *limpide acque*, poiché la ritroviamo nell'*Iliade*, tradotta dal Monti, a proposito di Nestore, dalla cui bocca « uscieno più che mèl dolci d'eloquenza i rivi »; e possiamo ricordare Dante che saluta in Virgilio « quella fonte — che spande di parlar sì largo fiume »; e infine il Tasso, al canto XX della *Gerusalemme*, dove narra di Armida, quando sta per riconciliarsi con Rinaldo:

Parlando incominciò di spander fiumi
senza mai dirizzarli al volto i lumi.

Immagini queste, che ci richiamano senz'altro al linguaggio che l'Arcadia aveva raffinato; e noi insistiamo su questi particolari, perché non basta dire che il Parini è al di là dell'Arcadia. Questo è il nuovo umanesimo, quale doveva essere innovato, rinnovandosi, nel Parini, e poi anche nel Carducci.

Bellissima noi troviamo la strofa:

Ah! la vivace immagine
tanto pareggia il vero
che, del piè leso immemore,
l'opra del mio pensiero
seguir già tento; e l'aria
con la delusa man cercando vo.

L'immagine della donna appare al poeta così realistica, e quasi corporea e tangibile, che egli accenna la carezza con la mano, la quale resta delusa nell'accarezzare soltanto un fantasma. E qui una sapiente rievocazione dei suoi troppi anni, attribuita per sottintesa civetteria al mormorante vulgo:

Sciocco vulgo, a che mormori,
a che su per le infeste
dita ridendo noveri
quante volte il celeste
a visitare ariete
dopo il natal mio di Febo tornò?

Il Parini, come è noto, era nato il 23 maggio 1729, e quando scriveva quest'ode (1793) aveva sessantaquattro anni, il che qui si ricorda per la capacità fortemente trasfigurativa propria delle sue espressioni poetiche, le quali, pur aderendo a dati materialisticamente cronologici, riescono a smemorarci in un'aura di vaghezza poetica.

Dobbiamo ricordare che il Foscolo scrive nel suo saggio su Parini queste parole:

La prima volta ch'io vidi il Parini.... intesi da quel poeta già vecchio recitare un'ode ch'egli aveva composta di fresco, ed è la bellissima forse fra tutte le altre sue, e v'erano in essa queste due strofe: *A me disse* ecc. E mentre io stava intento all'artificio mirabile di questi versi e alla novità soprattutto dell'ultimo verso [«per lungo di speranze arduo sentier»] e ardiva lodarli, «O giovinetto — mi disse — prima di lodare all'ingegno del poeta bada di imitare sempre l'animo suo in ciò che ti desta virtuosi e liberi sensi, ed a fuggirlo ov'ei ti conduca al vizio e alla servitù. Lo stile di questa mia poesia è frutto dello studio dell'arte mia, ma della sentenza che racchiude devo confessarmi grato all'amore solo con cui ho coltivati gli studi, perché amandoli fortemente e indirizzandovi tutte le potenze dell'anima, ho potuto serbarmi illibato e indipendente in mezzo ai vizi e alla tirannide dei mortali». E un'altra volta, richiedendolo io — aggiunge il Foscolo — in che consistesse la indipendenza dello scrittore: «A me par di essere liberissimo, perché non sono né avido né ambizioso». (*Opere*, II).

Questo colloquio tra il Foscolo e il Parini a nostro parere propone e risolve la dibattuta quistione che parve inventata dal De Sanctis, della originalità dell'uomo intesa implicitamente come originalità dell'artista, ribadita poi anche dal Carducci. Il che qui si ricorda perché non paia che noi, per ragioni etiche, si voglia dare risalto alla figura del Parini (la formula desanctisiana dell'uomo superiore all'artista è stata fraintesa, troppo irrigidita e troppo politicizzata). Del resto non sappiamo, in tutti i casi, intendere un'arte priva d'una sua generante eticità.

Vogliamo ricordare ancora un'ultima strofa:

Inclita Nice: il secolo,
che di te s'orna e splende,
arde già gli assi: l'ultimo
lustro già tocca, e scende
ad incontrar le tenebre
onde una volta giovinetto uscì.

Quell'«arde già gli assi», è espressione di origine virgiliana: *volat vi fervidus axis*, l'asse infocato per l'impeto vola; siamo nel 1793, ma dobbiamo pensare al 1795, quando l'ode fu corretta e pubblicata, quattro anni soltanto prima della morte:

E già vicine a i limiti
del tempo i piedi e l'ali
provan tra lor le vergini
Ore, che a noi mortali
già di guidar sospirano
del secol che matura il primo dì.

Qui ci vengono innanzi i *Sepolcri* del Foscolo, dove le Ore sono anch'esse intraviste e figurate, e non con gusto barocco :

E quando vaghe di lusinghe innanzi
a me non danzeran l'Ore future.

Il Foscolo si è ricordato ancora del suo Parini nel sonetto *A se stesso*, il dodicesimo :

Che stai? Già il secol l'orma ultima lascia,
dove del tempo son le leggi rotte
precipita, portando entro la notte
quattro tuoi lustri, e oblio freddo li fascia.

Dove il *precipita* foscoliano suggerisce l'idea delle ruote del Tempo, e ci richiama agli *assi* pariniani, ma a noi pare che nel più giovane poeta la metafora sia anche più rapida. Del resto la personificazione del Tempo o del Secolo rimarrà nel gusto di quell'età, tanto che Alessandro Manzoni poteva ancora nel 1821, nel *Cinque maggio*, presentarci i due secoli « l'un contro l'altro armato ».

Il nuovo secolo, dice il poeta, ti vedrà ancora fresca di giovinezza, mentre io, già polvere, giacendo fra le pie zolle e l'erba, aspetterò soltanto chi mi dica, « Vale, passando, e ti sia lieve il suol ». Egli si augura di poter sentire modulato il suo nome dalla bella che passa nel suo aureo cocchio, lì, al cimitero di Porta Comasina, dove ebbe sepoltura (sepoltura non distinta da altre tombe).

2. LA POESIA DELLA MULIEBRITÀ IN PARINI.

Ma si domandano alcuni: come conciliate l'illuminismo del Parini, con questa poesia della muliebrità, di tradizione arcadica, che in lui certamente fu fortissima? La galanteria settecentesca può essere superata nel costume, ma rimane sempre al fondo del gusto di un umanista e per giunta di un abate come fu il Parini. Ciascuno di noi conserva qualche durezza o comunque caratteristica della parlata della propria fanciullezza, pur nella lingua illustre che possa oggi parlare; così nel Parini illuminista (e che egli sia un illuminista, a parte il resto, ci son diverse odi a documentarlo, come *L'innesto del vaiolo*, o *Il bisogno*, *La musica*, *l'Impostura*, ecc., per le quali il Parini si apparenta ai Verri e a Cesare Beccaria), quello che importa è vedere quale trasfigurazione abbiano subito le immaginazioni dell'Arcadia: il Parini scrive le sue odi migliori intorno ai sessanta anni, e fino ai sessantacinque, e sono tutte odi indirizzate a belle donne, celebri nel suo tempo. Non c'è da sorridere di cotesta insistenza erotica del Parini al di là di questi termini cronologici della sua vita, ché quella può essere l'età in cui la donna meglio si trasfigura come immagine a distanza, e però diventa più suscettibile di trasfigurazione poetica. Niente sorrisi ironici dunque sui vaneggiamenti amorosi o presunti tali del nostro poeta più che sessantenne, perché

le varie donne, Cecilia Tron, Paola Castiglioni, Maria Castelbarco, e altre ancora, adombrate altrove come Silvia, nell'ode *Sul vestire alla ghigliottina*, in fondo non sono una donna determinata, ma tutte insieme compendiano la donna colta e gentile in genere, a cui il poeta ha attaccato un nome di Silvia, Nice, perché nomi celebri nella tradizione poetica. Non si tratta dunque di infatuamenti erotici, ma di quell'ideale della femminilità, che c'è sempre in ogni poeta, come in ogni uomo immaginante e pensante, vecchio o giovane che sia. Noi possiamo ritrovare l'ideale della femminilità in Foscolo, nelle due odi famose, *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo*, e *All'amica risanata*, e possiamo identificarne i nomi, ma nomi che ci dicono poco, perché quel che ci importa invece è l'ideale della muliebrità di tipo greco classico, che il Foscolo viene accarezzando in quelle sue strofi. Allo stesso modo noi possiamo vedere quello che fu l'ideale della muliebrità di Giacomo Leopardi, in cui non ci interessano le Terese Fattorini o altre donne ricercate dagli eruditi, ma ci interessano Silvia e Nerina, e Virginia dell'ode *Per le nozze della sorella Paolina*, donne sfumate sempre in note di paesaggio. Quasi per toglierci la voglia stessa di materializzare troppo queste figure, lo stesso Leopardi ha scritto quella sua bellissima poesia *Alla sua Donna*, di cui il De Sanctis rivendicò la poeticità, contro l'accusa del Manzoni, che la trovava troppo filosofica sol perché vi si agitava l'idea della donna confinata nelle stelle, fra le eterne idee di Platone.

Le donne realistiche del Leopardi sono quelle che amiamo meno, come Aspasia, del color vestita della bruna viola, e ancora meno l'Elvira del *Consalvo*. Anche nello stesso castissimo Alessandro Manzoni, noi non prediligiamo troppo la figura di Ermengarda, vaneggiante nel delirio, nella sua nota realistica di donna ripudiata e respinta dal marito sovrano (« Amor tremendo è il mio: tu nol conosci ancora »), perché quella che ci interessa è l'Ermengarda del *Coro*, trasfigurata nell'eterno, al momento del suo trapasso, quando si fa silenzio e tenebre, possiamo dire, parafrasando lo stesso poeta, l'amore che passò.

A proposito di questa poesia della femminilità, molto si è vociferato per il Carducci, escludendo il versiliese dal novero dei poeti d'amore; mentre è significativo che il Croce settantenne scrivesse un articoletto sulle poesie d'amore del Carducci, con quella sottilità con cui i vecchi, perché come purificati, sanno leggere meglio nel mistero e nella bellezza femminile. E osservava proprio il Carducci del Parini vecchio:

Pare impossibile, e va contro quel che in generale si osserva dei poeti che han passata la stagione: il Parini, quanto più avanzava negli anni, tanto più acquistava dell'arte, tanto più attingeva dell'ideale, tanto più nella poesia vedeva e sentiva e voleva la modernità, che è poi l'antichità, la primitività sempre giovine (*Parini minore*, Op. XVI, p. 329).

Così nel Verga la poesia della donna non è nelle varie Capinere o Velledo o Nate o Tigri reali dei romanzi giovanili, ma in quelle altre figure dolenti e vinte che incontriamo per tutta l'opera maggiore, a incominciare da Nedda,

con la sua massa di capelli arruffati, a finire a Bianca Trao, col suo vestitino di lanetta, e alla Diodata di *Mastro don Gesualdo*, che in un vasto plenilunio estivo confonde la sua immagine con le distese delle messi o dei covoni nei campi sterminati dove il grande lavoratore si allenta e riposa. Diremo per questo che il Verga era innamorato di quelle contadine più che non fosse delle Vellede e delle Tigri reali? Quando è in giuoco la poesia vera, noi dobbiamo astenerci sempre dalle ricerche troppo realistiche e profane, e per rispetto alla poesia, e per rispetto diremmo anche all'amore stesso.

Torniamo invece ad assaporare la lettura di altri versi; e già scorrendo il *Pericolo*, ci ha fermato subito la chioma *deforme di canizie*, l'anima *già doma dai casi*, il senno *fatto rigido* dall'età, il *mobil seno*, la *contumace Venere*, e quella immagine della gomena e dell'ancora, quando «rotto il fune e il torto ferro» si vede «rapir nel pelago invecchiato nocchier». Bellissima a noi pare la strofa:

Parve ammirar nel volto
e ne le membra Pallade,
quando, l'elmo a sé tolto,
fin sopra il fianco scorrere
si lascia il lungo crin.

Sì: si vede prefigurata qui una figura neoclassica, ma d'un neoclassicismo che è piaciuto anche a Foscolo, il quale ha ripreso questa similitudine nell'ode *A Luigia Pallavicini*:

Tal nel lavacro immersa
che fiori dall'inachio
clivo cadendo versa
Palla i dall'elmo liberi
crin sulla man che gronda
contien fuori dell'onda.

Troviamo anche bello quel tratto delle nevi del petto, non ben costretto dai morbidi veli, e quel «già modulando i lepidi — detti nel patrio suon». Il *patrio suono* è la parlata veneta, poiché si tratta di Cecilia Tron, figlia di Ranier Zen, moglie di Francesco Tron, cognata di quella Caterina Dolfin, che fu sposa in seconde nozze di Andrea Tron, procuratore di San Marco: la «ciacolona veneta», come fu detta dal Manzoni, ma chi pensa più alla *ciacolona* veneta, quando siamo presi da quel «modulando i lepidi — detti nel patrio suon»? Anche la visione della greca Saffo, è una visione che ci trasporta in alto, lontani dai pettegolezzi degli eruditi, che parlano di amori contro natura, perché il Parini è tutto inteso solo a cogliere l'incendio d'amore, che serpe per le midolle fervide:

né quando al coro intento
de le fanciulle lesbie
l'errante violento

per le midolle fervide
 amoroso velen
 né quando lo interrotto
 dal fuggitivo giovane
 piacer cantava, sotto
 a la percossa cetera
 palpitandole il sen.

Ecco perché noi diciamo che il Parini è il poeta umanistico più compiuto che abbia la nostra letteratura: l'opera sua non è la conclusione dell'*Arcadia*, e non è nemmeno solo un virgulto poetico dell'esperienza illuministica o sensistica, perché il contenuto non può qualificare il tono della poesia. Scorrendo il volume del Croce *La letteratura italiana del Settecento*, stampato nel 1949, rimanevamo colpiti dal fatto che vi erano trattati autori di terz'ordine, noti soltanto agli eruditi, mentre veniva trascurato quasi completamente il Parini; da ciò il nostro lungo saggio, pubblicato in altro fascicolo, su *La fama del Parini*, dove abbiamo voluto avvertire che il concetto della poesia del grande critico napoletano era troppo sublimato al di sopra degli altri momenti della vita dello spirito, il filosofo delle distinzioni prepotendo sul lettore di poesia.

Il Settecento, per riprendere un noto giudizio desanctisiano, fu per l'Italia il secolo della musica; la nostra letteratura finiva nella musica, cantando un'arietta di Metastasio. La poesia arcadica pura tramonta: uno dei più feroci critici del Settecento arcadico-musicale è precisamente Alessandro Manzoni, che aveva scritto perfino una parodia di un'arietta melodrammatica del Metastasio, « Tu vuoi saper s'io vado, Tu vuoi saper s'io resto », con quel che segue. Ma il fatto che il Parini fosse considerato maestro non solo dal Foscolo, ma anche dal Manzoni, e dallo stesso Leopardi, è ancora una prova della sua evasione dall'*Arcadia*, operata precisamente attraverso quel lievito illuministico sensistico che c'è nei suoi versi, e attraverso anche quella stessa poesia amorosa, che siamo venuti illustrando. La quale non è più meramente arcadica, se la siamo venuti accostando alle note grecizzanti foscoliane; allo stesso modo che la musica amorosa di Mozart non è più puro erotismo galante settecentesco, perché nutrita di sostanziale passione preromantica.

Dovremmo ricordare la famosa ode *Alla Musa*, dove ci fermano i versi:

Colui cui diede il ciel placido senso
 e puri affetti e semplice costume;
 che, di sé pago e dell'avito censo,
 più non presume.

È questo il ritratto morale del poeta stesso, come lo troviamo anche delineato nell'ode *La recita dei versi*:

orecchio ama placato
 la musa, e mente arguta e cor gentile.

Le strofe che seguono completano questo ritratto, e sono come il manifesto etico-letterario del poeta, la cui musa può amare colui,

che spesso al *faticoso ozio* de' grandi
e all'*urbano clamor* s'involà, e vive
ove spande natura *influssi blandi*
o in colli o in rive;
e in stuol d'amici *numerato e casto*,
tra *parco e delicato* al desco asside;
e la *splendida* turba e il *vano fasto*
lieto deride,
che ai buoni, ovunque sia, dona favore;
e cerca il vero; e il bello ama innocente;
e passa l'età sua tranquilla, il core
sano e la mente.

Né vale opporre un nostro ideale romantico di passioni, perché si commetterebbe lo stesso errore che hanno commesso quei critici, che hanno rimproverato al Manzoni di aver dato assai poco campo all'amore, in un romanzo dove si parla di promessi sposi. Per sentire la novità, novità di contenuto, che si riveste naturalmente di una nuova forma, basta pensare ai poeti arcadici veri e propri, o anche agli eroi da teatro di Metastasio, le cui illustri tenzoni si svolgevano come una schermaglia amorosa esemplata sulle contese e le guerrieciole dei salotti. Superfluo sottolineare ancora le affinità etiche fra il Parini e il Manzoni: basta accostare allo «stuol d'amici numerato e casto», il «d'amici ceto preponi intemerati e pochi» di *In morte di Carlo Imbonati*. Il vecchiume del passato ritorna invece, quando il Parini si fa ad esortare il suo Febo d'Adda perché torni agli amori con la Musa: qui noi vediamo veramente il Parini arcade e settecentista nel gusto, seguace della poetica gesuitica, che voleva la poesia predicata come esercizio e praticata nelle scuole, secondo la moda di quei seminari veneti, e non solo veneti, alquanto mondanetti, icasticamente illustrati dal Carducci a proposito dell'abate Giacomo Zanella.

Di carattere ancora settecentesco è la schermaglia fra la Musa e la giovane sposa, che si contendono in un certo modo il valente giovane: era la poesia stessa che aveva ispirato nel petto di questi l'amore «al decente, al gentile, al raro, al bello»; e ritorna anche qui la consonanza etica col Manzoni, che si faceva esortare dall'Imbonati alla fedeltà al «santo vero», e a non proferir mai verbo «che plauda al vizio, o la virtù derida». Non manca anche una nota di aristocrazia artistica, che si suggella nella definizione che il poeta dà di se stesso, di evidentissimo colore oraziano:

.... e andrò gentile
dono a farne al PARINI, italo cigno
che ai buoni amico alto disdegna il vile
volgo maligno.

Anche questo è oraziano (*Odi profanum vulgus et arceo*), di quell'Orazio che non dispiacque nemmeno al Foscolo se, nel secondo Inno delle *Grazie*, il poeta zacinto poteva scrivere:

Date principio, o giovinetti, al rito,
e dai festoni della sacra soglia
dilungate i profani.

Motivo che tornerà ancora nel Carducci, se non altro nella poesia *Il poeta*: « Il poeta, o vulgo sciocco »; ciò che qui si ricorda, perché la lettura d'un poeta, carico di tutta la sapienza umanistica, deve necessariamente, e non per pedanteria di scoliasti, richiamare la memoria di altri versi e immagini affini di altri poeti. Si tratta, come si è detto avanti, di conflati storici, avrebbe detto il Foscolo, perpetuazione e innovamento d'una tradizione poetica.

3. ILLUMINISMO E ARCADIA IN ALTRE ODI.

Scrisse il De Sanctis, che la *Vita rustica*, « sembra posta in fronte alle poesie del Parini, quasi come prefazione; è lo spirito che aleggia in tutte le sue composizioni »; e il De Sanctis si richiamava particolarmente ai famosi versi, « Me non nato a percolare.... ». Ma poiché troppo si è insistito su quella strofetta, piuttosto a noi piace rilevare, guida il Carducci, che la strofa settenaria doppia, inaugurata con la *Vita rustica*, imitata poi anche dal bolognese Ludovico Savioli (poeta da collocarsi subito dopo il Parini), passerà anche negli *Inni sacri* del Manzoni. Bisogna un po' ricordarsi di queste forme dei metri, perché anch'esse ci aiutano a intendere il significato storico di un poeta: al Carducci spiacevano, e non a torto, tutti gli ossitoni finali, che ci sono in questa prima ode, e con consonanti tronche, specialmente nasali; e osservava che tutti gli ossitoni di queste strofe (« che più ritorni alcun », « mercar non mi vedrà », « bella innocenza il crin », « del gelato timor », « superbi ad agitar », « la cetra sonerò », « l'inimico destrier », « che ignota al padre fu », « i posterì venir », « dopo l'ultimo dì ») « finiscono col farvi l'effetto dei dannati di Dante, che *percotevansi incontro, e poscia pur lì Si rivolgea ciascun* ». Bisogna poi osservare che le strofe manzoniane non sono le stesse del Parini, come struttura: il Manzoni, così arguto e ironico verso l'Arcade Metastasio, amava in fondo le ariette metastasiane, se non altro perché riempie di sangue nuovo qualche aria del poeta cesareo, come nel principio del *Natale*, che a noi può ricordare quest'aria del Metastasio:

Balza, si frange e mormora,
quell'onda, che ruina
da la pendice alpina,
ma limpida si fa.
Altra riposa, è vero,
in cupo fondo ombroso,
ma perde in quel riposo
tutta la sua beltà.

Un'altra censura che si può fare al Parini: i troppi ricordi mitologici, ma in fondo la mitologia è eterna e sempre diversa. Sarebbe durata fino al *Sermone sulla mitologia del Monti*, che è del 1825, però essa ha animato altresì la poesia di Giacomo Leopardi, e infine la poesia del Carducci, senza dire di quella stessa del D'Annunzio, creatore di miti, come è stato definito. La mitologia non è sempre la stessa solfa per tutti i poeti. Per il Monti, il lamento sulla morte delle antiche divinità era una schermaglia intellettuale, da massaiio delle lettere, coi romantici, come se fossero stati proprio i romantici ad abbattere l'Olimpo; in Leopardi c'era invece inizialmente l'attitudine rievocativa del filologo, che riprende le antiche immagini, consacrate da una lunga tradizione, sicché le *candide ninfe*, gli *agresti Pani*, la *faretrata diva*, la *ciprigna luce*, e le *arcane danze degli iddii* e lo *spirar delle foglie* ritornano non per tradizione di scuola, ma per ricordare disperatamente al poeta che ormai è defunta l'età in cui, fanciullesca la fantasia degli uomini, essi potevano veder popolato attorno tutto il mondo di divinità. La mitologia non era più mitologia, perché esprimeva invece il sentimento del poeta, deluso irrimediabilmente e misero, perché nato nella vecchiezza delle umane cose. E nel Carducci la mitologia era soltanto una nostalgia delle grandi età eroiche, degli irrevocati di, donde la diffusa malinconia che c'è nelle sue visioni delle ninfe che fuggivano a piangere nei fiumi o occulte nei cortici materni, o ululando dileguavano come nuvole ai monti. E infine per il D'Annunzio la mitologia prendeva ancora un altro avvio; era semplicemente un elemento decorativo o uno strumento di lussuria: il poeta abruzzese volentieri parla della Tindaride, e di Odisseo, e di Pegaso, ma solo per trascrivervi quelli che sono i suoi ideali e le sue brame di ulisside moderno e di maschio sagliente. Nel Settecento la mitologia era una graziosa suppellettile, che adornava i salotti delle dame; e per essa anche il Parini paga il suo tributo all'*Arcadia*, facendosi arredatore della sua fantasia con le vecchie immagini.

Con l'altra ode, che si collega direttamente con questa sulla *Vita rustica*, *La salubrità dell'aria*, noi entriamo nel mondo della cultura riformatrice e illuministica del Settecento. Oggi si propugnano le riforme con articoli di giornali e con discussioni nei parlamenti; allora le discussioni degli accademici vertevano sugli scandali e le trasformazioni della società. L'Accademia dei Trasformati aveva per l'appunto proposto una specie di certame poetico, con argomento «L'aria»; e vi aveva preso parte Domenico Balestrieri con alcune sestine in dialetto milanese, quel Balestrieri, giustamente reputato il precursore immediato di Carlo Porta. Ma se si istituisce un confronto tra la *Vita rustica* e *La salubrità dell'aria*, bisogna dire che la prima è una composizione più genuina, perché dettata da un'ispirazione semplice e nativa: vi è espresso quel sentimento idillico del ritroso poeta, che preferisce ritirarsi nei campi, e allontanare da sé il volgo profano. Mentre nella *Salubrità dell'aria*, forse lo stesso proposito sistematico di propugnare una riforma dell'igiene pubblica, finiva col raffreddare il poeta, dando luogo a delle rap-

presentazioni qualche volta d'un eccessivo realismo. Soltanto, anche in queste odi noi dobbiamo apprezzare la sapienza artistica con cui il verseggiatore travestiva argomenti spesso repugnanti e così attuali; in cotesta capacità trasfigurativa maturava la segreta poesia delle odi migliori. Nella *Salubrità dell'aria c'è l'etere vivace* della campagna, l'*Austro scortese*, l'*alta dei monti schiena*, i contrafforti delle Alpi che impediscono il passaggio dei venti freddi del settentrione, dal poeta classicamente suggellati sotto il nome di Borea.

Per alcune formule, come quella « *Pèra colui che primo — a le tristi oziose — acque, e al fetido limo — la mia cittade espone* » c'è soltanto da dire che si ritrovano un po' in tutti i verseggiatori, tanto che anche il Foscolo la ripete ai primi dell'Ottocento (« *Pèra chi osò primiero....* »). È una formula corrispondente al *pereat* di tanti luoghi della letteratura latina: Virgilio Orazio Ovidio Properzio ne sono i dettatori. Ancora nel *Mezzogiorno*, nell'episodio della Vergine cuccia, si dirà, « *Pèra colui che primo osò la mano — armata alzar sull'innocente agnella, — e sul placido bue* »; la formula è decaduta possiamo dire solo ai primi del Novecento, e l'affossatore ne è stato un poeta di gusto arretrato, Mario Rapisardi, nel quale si legge, « *Pèra colui che a necessario giogo — prova a sottrar la temeraria nuca* ». Il Rapisardi fu infatti l'ultimo poeta-retore che si attribuì il lusso di raccogliere tutti i fiori andati a male della letteratura del Sette e dell'Ottocento.

Per tornare al Parini, diremo che egli dantescamente immagina che colui che coltivò dei campi a risaia attorno alla città o dentro la città stessa, ora deve scontare, per la legge del contrappasso, il suo delitto nella palude stigia:

tra l'orribil bitume,
onde alzando la faccia
bestemmia il fango e l'acque
che radunar gli piacque.

Il Parini accenna una descrizione di quei visi dei *languenti cultori* del *malnato riso* (nato cioè a danno loro e dei cittadini), i quali hanno appunto sul volto *mortali pallori*. Io, dice il poeta, me ne starò volentieri nella campagna, a respirare in un clima *innocente* (innocuo), e passerò *i dì sereni* tra la gente *beata*, che, pur essendo *onusta* di fatiche, è *vegeta e robusta*. In questa campagna, con la mente *sgombra*, lucida, non intossicata dai veleni della città, *di pure linfe asterso*, all'ombra di qualche albero (e senti il *lentos sub tegmine fagi* virgiliano), verrò celebrando col verso « *i villan vispi e sciolti — sparsi per li ricolti* ». E questi villani sono visti *alacri*, i membri *non mai stanchi*, dietro al *crescente pane*; ma il poeta ha l'occhio anche ai *baldanzosi fianchi* delle *ardite villane* e al loro « *bel volto giocondo — tra il bruno e il rubicondo* » (il *baldanzoso* e il *restio seno ai freni del vel* d'una nota poesia del Carducci sono in diretta dipendenza da queste immagini delle *ardite villane* pariniane). Nell'ultima parte dell'ode, la nostra atten-

zione si ferma su quei *putridi stagni* (le risaie) e sugli *scelerati rivi* (perché deviati a marcire sui prati), e le *ambiziose mute*, che con *crudo fasto*, con lusso crudele o superbia, calcano per le *ampie* strade il popolo che cade. Il luogo ricorderà i posteriori versi del *Mattino*, «Apriti o vulgo, e cedi il passo al trono — ove s'asside il mio signore». Protestava allora il Parini, e protestava anche Ugo Foscolo, in una lettera al Ministro di polizia Sopranzi del 3 Ventoso 1798.

Questi poeti che intervengono in versi o in prosa nelle discussioni delle riforme e dei costumi del tempo, sono una cosa nuova; non sono certamente degli Arcadi, sono i poeti che distruggono il vecchio mito platonico, del poeta chiuso in un limitato ed egoistico cerchio di argomenti, prevalentemente amorosi o idillici. Anche il Foscolo mostrò stoffa di ministro e di legislatore, dando tacitamente torto a Platone, che voleva sbandire i poeti da una ben ordinata repubblica.

A proposito dei *lari plebei*, il lettore non può non ricordare anche qui Foscolo, nell'ode *All'amica risanata*, in cui si parla degli «arcani tuoi lari — ove a me sol sacerdotessa appari»; ma i lari nel Parini sono le case dei poveri. Celebri sono alcuni suoi versi:

da le spregiate crete
d'umor fracidi e rei
versan fonti indiscrete
onde il vapor s'aggira,
e col fiato s'inspira.

Ma graziosamente il poeta a un certo punto s'interrompe: «dove vado errando io con la fantasia?»:

Ma dove ahi corro e vago
lontano da le belle
colline e dal bel lago
e da le villanelle
a cui si vivo e schietto
aere ondeggiar fa il petto?

La *calda fantasia* del poeta va per *negletta strada*, trascurata dai più, cercando l'*utile*, ed essa è felice soltanto quando può unire l'utile al vanto di lusinghevol canto. Qui tutti gli scolastici ricorderanno a coro il *miscere utile dulci* di Orazio, l'*omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, lectorem delectando pariterque monendo*, e ricorderanno il «lusinghier Parnaso» della *Gerusalemme*, e il «soave licor» e «gli orli del vaso». Anche Dante parlava di un *velame* favoloso per esprimere la verità: ma Dante considera il poeta come una specie di profeta, e però per lui l'allegoria è intimamente legata al vero; mentre nel Tasso questo allegorizzare in molli versi comincia ad avere una punta di edonismo e di eteronomia artistica. Nel Parini muta ancora il significato del «lusinghier Parnaso», perché si avverte in lui già la nuova aura dell'illuminismo: la poesia asservita in un certo senso alla

scienza e all'utilità sociale, e via scorrendo. Pur nella vicinanza dei motivi verbali d'una poetica, ecco che si differenzia sempre il gusto storico dei singoli scrittori.

Un'altra ode di tipo illuministico è *L'Impostura*, composta dal Parini quando aveva trentadue anni (1761), ma pubblicata nel 1791, con diverse varianti. Nell'ode la parola « impostura » ha un particolare significato volterriano: come Marx disse che la religione è l'oppio dei popoli, così Voltaire avrebbe sostenuto che le religioni sono nate dall'inganno dei sacerdoti, dalla finzione, dalle false dottrine, per raggiungere determinati fini. Ancora il Giusti scriveva che Numa, « con arte di santa impostura » corresse « la buccia un po' dura del popol di Marte ». Questa concezione volterriana dell'Impostura durò un pezzo nel linguaggio corrente; noi adoperiamo oggi la parola « impostore », ma per la fantascienza o la medicina dei Dulcamara, per i maghi e i prestigiatori, ma non c'interessa più l'attività dei preti, che son più vecchi dei loro vecchi dèi. La differenza fra Parini e Voltaire c'è: il Voltaire spiegava con l'impostura la nascita di tutte le religioni, mentre il Parini, che era un cattolico (almeno formalmente), parla dell'impostura soltanto per le religioni cosiddette pagane. Quanto alla personificazione dell'*Impostura*, non basta accusare di metaforismo arcadico o barocco il Parini: c'è tutta una tradizione, e basta per tutto rammentare la Frode nell'Ariosto, e la Casa del Silenzio, e la Discordia, o la Fede bella immortal benefica del *Cinque Maggio*. Ma a noi importa cogliere un particolare, dove si accenna ai mendicanti, in cui scorgiamo la traccia della letteratura anti-spagnolesca, diffusasi in Lombardia, dopo che il governo di Maria Teresa aveva soppiantato il vecchio regime spagnuolo, « sudicio e sfarzoso ». È noto che i mendicanti erano numerosissimi nei paesi dominati dagli spagnuoli, a causa della decadenza economica, aggravatasi sempre più durante tutto il Seicento e il primo Settecento. C'è una pagina d'uno scrittore « picaresco », lo spagnuolo Mateo Alemàn, che scrive al principio del '600 il *Gusman de Alfarache, specola della vita umana*, in cui sono ampi e interessanti capitoli dedicati all'esposizione degli « Ordinamenti mendicativi dei paltonieri d'Italia », sotto il regime spagnuolo, con numerosissimi precetti per ingannare la gente, che facevano di questi paltonieri dei veri e propri professionisti, dei tecnici dell'impostura.

A proposito di impostori della religione, il Parini comincia col ricordare Numa, e poi ricorda Alessandro il Grande, che fece di se stesso un Dio, e infine Maometto, *Parabo profeta*. L'Impostura quindi, a giudizio del settecentista Parini, spiega tanti fatti storici dell'umanità; questo indirizzo interpretativo si riattacca al filosofismo del secolo XVIII, e se il Parini prudentemente si distacca da Voltaire, egli però rimane volterriano come mente, per cotesto medesimo superficiale storicismo. L'ode è certo delle più infelici che il poeta abbia scritto.

Molto più felice *L'educazione* (« Torna a fiorir la rosa »), che il Manzoni doveva ricordare nel *Sermone secondo*, al verso 94: « Dopo cento E cento

lustri il postero fanciullo Con balda cantilena al pedagogo Reciterà : — *Torna a fiorir la rosa* — ». C'è anche in quest'ode una nota di quella unione di classica disciplina (disciplina etica), condensata nel motto famoso *mens sana in corpore sano*, con il razionalistico favore per la poesia « utilitaristica » : i trastulli del giovinetto Carlo Imbonati convalescente son definiti *utili*, per lo sviluppo delle membra e per il vigore che ne deriva alle stesse facoltà mentali. E questa nota ritorna anche nella raffigurazione del centauro Chirone, il pedagogo di Achille giovinetto :

Già con medica mano
quel Centauro ingegnoso
rendea feroce e sano
il suo alunno famoso.
Ma non men che a la salma
porgea vigore all'alma.

Quello che ci colpisce, dal punto di vista stilistico, è l'inusitatezza del linguaggio: *feroce*, va bene, è adoperato nel significato di coraggioso, ma *salma* è assunto nel significato di corpo vivente. Noi conoscevamo *salma* in Dante, quando Gabriello portò la palma giuso a Maria, perché Dio « carcar si volse della nostra salma »; ma ricordavamo anche il Petrarca, in cui la parola assume il significato di spoglia corporea, quindi cadavere: « Mille e mille famose e care salme — torre gli vidi »; ricordavamo ancora Tasso: « vedi le membra de' guerrier robuste —, cui né cammin per aspra terra preso — né ferrea salma, onde gir sempre onuste — né domò ferro.... », e per ultimo ricordavamo il Giusti, nel sonetto *La fiducia in Dio* (« Quasi obliando la corporea salma »). Il Parini fu il più coraggioso, perché sulla soglia dei tempi moderni non esitò a giovare della voce un po' rara, *salma* come corpo vivente.

Nel settecentista, ci colpiscono ancora le espressioni la *irsuta schiena* di Chirone; poi la *fronte serena*, che vuole esprimere la dolcezza persuasiva dei suoi ammaestramenti, e insieme l'affetto con cui lo scolaro seguiva la parola del maestro, se egli scorre con mano giovanile per il *selvoso mento*. Chi non ha una profonda educazione morale, conclude il nostro dolce pedagogo, finisce col travalicare i termini della civiltà, per la stessa bestialità della sua forza: esempio i giganti, che imposero monte su monte per combattere contro Giove. Le lodevoli opre hanno origine solo dall'anima buona e bene educata, non già dalla nobiltà dei natali: « Mal giova illustre sangue — ad animo che langue ». Anche qui ci ferma l'uso della parola *Ragione*: il giovinetto ha avuto in dono dal cielo *pronti affetti*, vivaci inclinazioni alla virtù e al bene, ma deve disciplinarli con la Ragione:

Questi a Ragion commetti,
e tu vedrai gran cose;
quindi l'alta rettrice
somma virtude elice.

Questa Ragione, assunta nel significato particolare che acquistò nel Settecento attraverso la filosofia del razionalismo, nel Seicento aveva avuto un'altra accezione, se si parlava per lo più di Ragion di Stato, ma nel secolo successivo si diffonde la fiducia nella mente umana, e la Ragione fu scritta con la maiuscola perché divinizzata. In questo significato particolare in cui l'adopera il Parini noi sentiamo il seguace del razionalismo,¹ che, a dir la verità, contrastava col cattolicesimo; ma è il fenomeno che si ripete perpetuamente nella storia. Molti cattolici ancora oggi si nutrono di filosofie laiche, che dovrebbero considerare non solo eresie, ma perversimenti mortiferi della loro fede; però il dolce veleno della modernità piace a tutti, e piacque anche al Parini.²

L'ultima strofa riscatta tutta l'ode da una sua tal quale pedanteria da galateo:

Tal cantava il Centauro.
Baci il giovin gli offriva
con ghirlande di lauro.
E Tetide che udiva
a la fera divina
plaudia dalla marina.

L'ode si slarga in un grande teatro paesistico, segno dell'alitare della poesia.

4. LE ODI DOPO IL « MATTINO ».

Sempre di argomento strettamente illuministico può considerarsi *L'innesto del vaiolo*, composta nel 1765, e dedicata, com'è noto, al dottor Gian Maria Bicetti de' Buttinoni. Il Carducci osservò che in questa ode c'è un « nuovo atteggiamento d'animo, di metro e di stile; in essa si rivela un nuovo apparato poetico, la gravità classica succede alla lombarda scioltezza, e la strofa studiata all'andante aria toscana della lauda spirituale »: si vede, aggiunge il Carducci, che il Parini è uscito fresco dal tornire i classici endecasillabi del *Mattino*. In essa quello che ci interessa è ancora l'atteggiamento illuminato dell'abate Parini. Egli deplora che gli Occidentali abbiano accolto con tanto entusiasmo gli *infausti doni* della terra scoperta da Colombo, e poi riscoperta dal Vespucci (le droghe, il tabacco, il caffè, trangugiate prontamente dagli europei, i quali strinsero gioiando gli *avanzi sanguinosi dei lacerati troni*, e i *frutti velenosi*). Tutta l'ode, per nulla poetica, ci interessa per questo atteggiamento spregiudicato dell'oratore: egli è fiducioso nel trionfo della verità scientifica:

Del popolare error l'idol rovina
e la salute ai posteri destina.

¹ Sul razionalismo e sensismo nel Parini, si veda l'articolo di WALTER BINNI, *La sintesi pariniana*, nel volume *Preromanticismo italiano*, 1948.

² Sullo scarso cristianesimo del Parini, vedi le giuste osservazioni del GETTO nel suo saggio *L'umanesimo del Parini*, negli « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa » del '47, quando questi erano diretti dal Russo.

Noi possiamo legare *L'innesto del vaiolo* con *L'educazione*: anche l'Imbonati era stato vaccinato e guarirà appunto per il *fido innesto* (alcuni eruditi vogliono dire che l'Imbonati si ammalò di vaiolo solo più tardi); ma a noi importa fare qui soltanto alcune osservazioni sulla tecnica dell'ode pariniana. Il Carducci osservava giustamente che i lettori erano troppo avvezzi agli esordi concionanti, e alle entrate ambiziosamente cercate nelle canzoni petrarchesche: qui invece si comincia: « O Genovese, ove ne vai? Qual raggio — Brilla di speme su le audaci antenne? ». « E allo scoppio — aggiunge il Carducci — teneva dietro non la nervosità e la rapidità di alcuni passi del *Bisogno*, ma un ben distinto e complicato metro allargantesi in periodi digradanti a strofe di nove versi ». L'altra ode, scritta nel 1765, è appunto *Il bisogno*: da un anno era stato pubblicato in Livorno il trattato *Dei delitti e delle pene*, e il Parini scriveva quest'ode in piena intonazione con le idee del Beccaria, dedicandola a Pietro Antonio Wirtz, pretore per la Repubblica Elvetica in Locarno. Quello che ci ferma nell'ode è la rappresentazione dei tribunali, dove siede *Temide armata*, dove viene colorita la turba dei rei, che il Bisogno, padre dei delitti, persuade a violare i diritti altrui. Ci sono versi pieni di eloquenza:

O ministri di Temi,
le spade suspendete:
dal pulpiti supremi
qua l'orecchio volgete.
Chi è che pietà nega
al Bisogno che prega?
— Perdòn, — dic'ei — perdòno
a i miseri cruciati.
Io son l'autore. io sono
de' lor primi peccati.
Sia contro a me diretta
la pubblica vendetta. —

Abbiamo ricordato questa strofa, perché tutta infusa dell'umanitarismo del secolo: questo motivo della pietà verso quelli che delinquono è stato dibattuto nella poesia italiana fino a Giovanni Pascoli; e se ci si permette il ricordo di uno scrittore d'importanza terziaria, fino a Ugo Betti, nel dramma *Frana allo scalo nord*. Tutti ricordano *Nel carcere di Ginevra* del Pascoli, dove il poeta concede l'assoluzione anche ai re, e allo stesso Lucheni: « E l'odio è stolto, ombre dal volo breve, Tanto se insorga, quanto se incateni: E la pietà che l'uomo a l'uom più deve; Persino ai re, persino a te, Lucheni ». Questa concezione della pietà e del perdono era fatalmente cooperante col tetragono pessimismo del Pascoli, poeta manicheo e non poeta cristiano; per tale tetragono pessimismo al Male del mondo non c'era altro rimedio che la pietà, donde quel tanto di dolciastro e di mieloso diffuso in molti versi del romagnolo. Nel Betti invece c'è semplicemente la ripetizione d'una specie di agnosticismo da Ponzio Pilato davanti al colpevole, e in ve-

rità tale agnosticismo procede da scetticismo e da scarso scrupolo e da pigrizia morale. È giustificabile la pietà nel Pascoli, è giustificabile nell'illuminista Parini, a temperare l'astratta e crudele severità delle leggi del suo tempo ancora feudale: ma noi non sappiamo giustificare gli umanitari di oggi, se non riconoscendo che il loro agnosticismo di giudici è una mal celata diserzione dalla milizia morale della vita.

Il Parini chiude la sua ode ricordando sempre il Wirtz, uomo saggio e giusto, il quale spesso condannò i suoi rei, ma con clemenza:

e il carcere temuto
lor lieto spalancasti:
e dando oro ed aiuto,
generoso insegnasti
come senza le pene
il fallo si previene.

A questo gruppo di odi pedagogiche e illuministiche va legata anche *L'evirazione*, scritta avanti il 1768: proverbiale il cominciamento:

Aborro in su la scena
un canoro elefante
che si strascina a pena
su le adipose piante,
e manda per gran foce
di bocca un fil di voce.

Al solito, è la singolarità espressiva, che ferma il lettore: la *gran foce* è la grande apertura della bocca, le *adipose piante*, sono i grassi piedi (non manca certo la suggestione dantesca: « Sovra queste tenea ambo le piante », *Purg.* IX, 103, « Del qual ti fascian ventiquattro piante », *Par.* XII, 96). Si riferisce alle voci bianche degli evirati, o voci da cappella Sistina, e non paia strano nel Settecento il perpetuarsi di questo costume. L'evirazione sacra era diffusa nell'antichità nell'Asia Minore, ed è a tutti noto che gli addetti al culto di Artemide Efesia erano vergini ed eunuchi; poi ci furono le castrazioni fatte per ragioni mistiche, e celebre è quella del filosofo Origene. Fra i popoli a cultura islamica la castrazione si diffonde allo scopo di procurare eunuchi per gli *harem* e per altri servizi dello stato; è noto poi che essi nella corte imperiale bizantina esercitarono funzioni elevate, giungendo ai più alti posti nella gerarchia civile ecclesiastica e militare, sicché non pochi eunuchi si distinsero come uomini di stato, patriarchi, generali, e qualcuno giunse perfino ad occupare il trono imperiale. Il Parini ricorda anche quel *folle rito* che c'era fra alcuni selvaggi dell'Africa meridionale (*ultimo Caffro*), per cui si eviravano parzialmente ragazzi di dieci anni:

e folle rito al nudo
ultimo Caffro impone
il taglio atroce e crudo
onde al molle garzone
il decimo funesto
anno sorge sì presto.

Peggioro ancora il caso del genitore, che sacrifica i propri figli spinto soltanto dal vizio e dall'amore del guadagno, e non dalla superstizione propria dei selvaggi; mutilandolo, dice il Parini, tu, genitore vile, permetti in un certo senso che non vivano i nipoti venturi. Oltre la *pietas* per i figli, c'è un vago senso della storia avvenire. E ricorda a questo proposito le cinque città della Bibbia, Sodoma, Gomorra, Adama, Seboim e Segor, bruciate dal fuoco celeste e ricoperte dalle acque bituminose del Mar Nero. Tuo figlio da adulto riconoscerà questo assassinio da te compiuto, e si allontanerà con dispettoso ciglio dal carnefice orrendo. Invano tu cercherai la sua pietà, poiché nel ragazzo con l'anima depressa o la troncata salma, cade ogni energia che lo muova a virtù. E qui una patetica strofa:

Misero! A lato a i regi
ei sederà cantando
fastoso d'aurei fregi;
mentre tu mendicando
andrai canuto e solo
per l'italico suolo.

L'Italia è un paese che vanta grandi riti e grandi leggi e arti di secolare grandezza: ebbene, tu, padre, praticando questa evirazione ai tuoi figliuoli, ti metti sullo stesso piano dell'ultimo Caffro, ti agguagli ai barbari, agli *affricani ignudi*. L'ode ha un tono esplicitamente oratorio, come di chi dibatta, alla maniera degli illuministi, dolorose e urgenti questioni di costume davanti al tribunale della Ragione.

Singolare è l'ode *La laurea*. Nel Settecento erano in uso le poesie per monacazione, per battesimi, per nozze, per prime messe, e c'erano anche le poesie per laurea. La protagonista è una donna, Maria Pellegrina Amoretti, nativa di Oneglia, il cui padre era luogotenente di artiglieria nell'esercito del Re di Sardegna. Il Carducci diede un giudizio molto favorevole di quest'ode, e il lettore curioso può leggere tutta la descrizione della cerimonia accademica che un settecentista fece, dal Carducci riportata nel suo *Parini maggiore*. Una donna laureata era una grande novità per il secolo: tutta la Lombardia fu piena del nome della Pellegrina Amoretti, e del rumore dei suoi esami, e si stamparono quattro raccolte, una a Pavia, due a Milano, una a Modena in suo onore. Non si trattava di sconosciuti, ma di letterati molto noti: il Parini intanto, il dottor Bicetti dei Buttinoni, l'audace introduttore dell'innesto del vaiuolo, il cardinale Durini, don Teodoro Villa, professore di eloquenza e di storia nell'università di Pavia, e infine l'autore del *Cicerone*, G. Carlo Passeroni. Ma il Carducci fece troppa stima di questa ode: «così mossa e sentita, quasi penetrata di tenerezza domestica», egli scriveva. In verità essa non è delle migliori, a noi interessa per ragioni storiche, e non poetiche. È il primo accenno di femminismo che si è avuto nella seconda metà del Settecento, e tutto questo in pieno accordo con lo spirito riformistico e progressivo che diffondevano le dottrine filosofiche d'Inghil-

terra e di Francia. Nel Settecento poi lo studio delle leggi era di grande importanza: da Giannone e Giambattista Vico, al Filangieri, al Genovesi, al Pagano, al Verri la preferenza fu sempre accordata allo studio di esse. Eravamo in un periodo in cui si veniva formando un nuovo diritto, che doveva secondare e accompagnare una civiltà rivoluzionaria. Le donne letterate c'erano state nel '500, e le numerose poetesse rassegnate dagli storici esprimevano questa esigenza apollinea della civiltà umanistica; mentre nel Settecento si suggella una civiltà piuttosto di carattere giuridico-sociale. E sono ricordate le donne che governavano i troni dell'Europa, Maria I di Braganza figlia di Giuseppe I di Portogallo, Caterina II la moscovita filosofessa dell'Alfieri, e Clitennestra omicida del marito e dei suoi molti amanti; e infine Maria Teresa, figlia di Carlo VI e madre di Giuseppe II, diventata l'erede dell'Impero. Tutta l'ode, a parte la bravura espressiva dello scrittore, rientra nel novero delle poesie celebrativo-pindariche, venute in auge già nel Seicento col Chiabrera.

La recita dei versi tratta della consuetudine settecentesca di recitar versi in mezzo al frastuono dei conviti: i convitati, dice a un certo punto il Parini, alzano tanto la voce da ricordare i Centauri feroci quando *con empio insulto* sparsero le feste nuziali di Piritoo e Ippodamia di liti e guerra. C'è il quadro di tutte le conversazioni distratte e serie al tempo stesso che si possono fare a mensa: sulla guerra che Giuseppe II fa all'Olanda per saccheggiare *le molto di tesoro arche pesanti*, sull'invenzione del parafulmine da parte del Franklin, o sul pallone areostatico dei fratelli Giuseppe e Stefano Montgolfier. Più felice doveva essere invece il Monti, nell'ode *Al Signor di Montgolfier*, quando scrisse, « Umano ardir.... Rapisti al ciel le folgori — che debellate innante — con tronche ale ti caddero — e ti lambir le piante ». Tutti baldanzosi questi chiacchieratori a tavola; « tal sedendo confida ciascuno », e ardisce e braveggia con i suoi commenti su tali recenti scoperte, e finisce col battere gli altri conversatori alzando la voce (« e sua ragion fa delle grida »): urli da vincere quelli delle stesse Baccanti, allorché queste, *lorde di mosto il viso*, balzarono giù dai colli. Sono versi naturalmente di mediocre polemica, e in alcuni c'è un preciso riferimento a Giovan Battista Casti, notissimo autore del *Poema Tartaro* e degli *Animali parlanti*, e dal Parini mai benvenuto, e detto « fauno procace ». All'ideale di quella poesia oscena propria del Casti il Parini vuole opporre l'ideale della sua poesia:

orecchio ama placato
la Musa, e mente arguta e cor gentile.

Nell'ultima strofa il poeta si rivolgerà direttamente alla Paola Castiglioni, da lui desiderata come giudice della sua poesia, che intanto coi suoi begli occhi fissi il poeta, quegli occhi dai quali spira un ardore *soavemente periglioso* al cuore.

Quest'ode fu giudicata favorevolmente dal Foscolo e da altri critici; in verità essa è soltanto significativa nelle ultime tre strofe, in cui il Parini

ripete o preannuncia i motivi che poi esplicherà nell'ode *Alla Musa*, e quelli in cui affettuosamente delinea la figura del Passeroni e della stessa Castiglioni. Ma, fra queste odi minori, la più felice e la più notevole è indubbiamente la *Caduta* (considerando « maggiori » *Il pericolo*, *Il dono*, *Il messaggio*, e *Alla Musa*), che fu composta nell'inverno del 1785. Ci ritornano alla mente alcune espressioni passate in proverbio: la *terra ottenebrata*, da *pioggia e nevi e gelo*, per l'imperversare della declinante costellazione di Orione; l'*obliqua furia dei carri*, la *iniqua stagione*, l'*avverso sasso*, *mal fra gli altri sorgente*, il *lubrico passo*. Felice anche la rappresentazione del fanciullo che ride, e subito dopo *gonfia gli occhi commosso*; elegante la costruzione di quel *cubito* dal cader percosso. Il discorso del cittadino pietoso ha dei tratti che meritano di essere rilevati: il *vano bastone*, la patria ricca di *comune censo*, il *debil fianco*, il *turbato stagno*, i *bassi geni dietro al fasto occulti*. Ed è nella memoria di tutti la risposta sdegnosa del poeta:

Chi sei tu che sostenti
a me questo vetusto
pondo e l'animo tenti
prostrarmi a terra?
Umano sei, non giusto.

Altre odi, *La tempesta*, e *In morte di Antonio Sacchini*; la prima dell'autunno 1786, tutta una allegoria sui mutamenti politici, avvenuti in Lombardia sotto Giuseppe II (raffigurato qui come « supremo Giove », come in « Nettuno » si raffigura il fratello arciduca Ferdinando governatore della Lombardia); l'ode si conclude con un'esortazione ai giovinetti, affinché si diano a coltivare i campi e a pascolare gli armenti: le sorti dei figli e delle spose non siano più affidate alle onde volubili del mare, cioè ai mutamenti della politica:

O giovinetti, piante
ponete in terra; qui pomi inserite;
qui gli armenti nodrite
sotto a le leggi sante
de la natura in suo voler costante.
Qui semplici a regnare;
qui gli utili prendetè a ordir consigli;
né fidate de' figli
la sorte, o de le care
spose a l'arbitrio del volubil mare.

Ma abbiamo accennato alla *Tempesta* solo per ragioni di compiutezza: molto più felice l'ode successiva *In morte di Antonio Sacchini*, il musicista di origine puteolana celebre in tutta l'Europa. Le dolcezze delle melodie del Sacchini avevano conquistato il pubblico: per lui gli inglesi dimenticavano i guai della Rivoluzione delle Colonie americane (1773), e la Francia le lotte, meno cruenta, ma non meno turbolente, per la rivalità musicale fra la me-

Iodica scuola italiana guidata dal Piccinni, e la scuola nuova del Gluck, che voleva più azione e passioni drammatiche nell'opera. Il Sacchini frenò l'invadenza delle donne e degli eunuchi (i « *preziosi mostri* — che l'italo *crudele* ancor produce »), i quali costringevano i musicisti a scrivere arie apposta, perché essi facessero mostra delle loro vane innumerevoli fiorettature di virtuosi.

Di quest'ode a noi piace rilevare l'immagine *lungo il sonoro ebano*, soltanto perché desideriamo richiamare alla memoria l'espressione musicalmente e poeticamente assai più felice del Foscolo, che accenna ai *vocali alvei del legno*, in un episodio notissimo delle *Grazie*, *La Vergine romita*. Quello che nel Parini era solo felice epitetare, con quel *sonoro ebano*, diventa diffusa armonia musicale nei versi del più ispirato Foscolo. Vi è anche a un certo tratto *il cener tuo per sempre muto*, che potrà ricordare l'altro verso foscoliano « Parla di me col tuo cenere muto ». Ma il *cenere muto* è reminiscenza catulliana; piuttosto l'*arguto suono* riporta un aggettivo usuale nella tradizione letteraria italiana, e che durerà (probabilmente attraverso la verseggiatura del Monti traduttore dell'*Iliade*, e del Pindemonte dell'*Odissea*, dove ricorre spesso l'*arguto* rumore del pettine dei telai), anche in un poeta molto moderno, il Pascoli, il quale nella *Tessitrice* parla anche lui dell'*arguto pettine* del telaio, su cui tesseva la fanciulla ora morta. Ma la sensibilità del Pascoli non è in questo vieto *arguto pettine*, ma pochi versi avanti, dove aveva detto *muto pettine*, con aggettivo molto più suggestivo e arcano e immagine molto più nuova:

Con un sospiro quindi la cassa
tira del muto pettine a sé.
Muta la spola passa e ripassa.

E trascuriamo di dar notizia delle odi *La magistratura*, e *La gratitudine*, perché pur basta questa rassegna a mostrare l'inclinazione oraziana del nostro Parini. Orazio, si sa, fu uno dei poeti più letti e tradotti in tutto il Settecento: e dal Parini a Giovanni Fantoni molti verseggiatori si dissero da sé poeti oraziani. Perfino il Metastasio rese omaggio al Venosino, non solo traducendo in versi sciolti l'*Arte poetica*, ma indirizzando al poeta una significativa ode, *Risposta ad Orazio*. È comune opinione che il Parini fosse virgiliano nel *Giorno*, e oraziano nelle *Odi*; ma quale sia l'arte del Parini nel *Giorno* vedremo in altro capitolo.

LUIGI RUSSO

I PRERAFFAELLITI

Alcuni studiosi inglesi, tra cui il Bickley (*The PreRaphaelite Comedy*, Londra, 1932), e meglio di tutti il William Gaunt (*The PreRaphaelite Tragedy*, Londra, 1942) ci hanno dato, fondandosi sull'ampia documentazione contemporanea, una colorita cronaca di quel fenomeno letterario-figurativo che s'indica col nome di « Preraffaellismo » e che contribuì ampiamente, intorno agli anni 1850-1870, a determinare il trapasso del romanticismo inglese nella sua fase dell'estetismo e del decadentismo.

Iniziato, in quell'anno di grandi inizi che è il 1848, da un gruppo di giovani e irrequieti allievi delle Royal Academy Schools di Londra, e più esattamente dai pittori William Holman Hunt e John Everett Millais e dal pittore-poeta Dante Gabriel Rossetti, circondatisi poi di minori seguaci e simpatizzanti (fra i quali figure di primo piano come John Ruskin, Coventry Patmore, la poetessa Christina Rossetti, il giovane Swinburne, i pittori Ford Madox Brown e William Bell Scott, personalità che tuttavia non potrebbero farsi assurgere a figure rappresentative del nuovo movimento), e quindi nato anzitutto come scuola pittorica, il Preraffaellismo doveva rivelare ben presto sottili e complesse implicazioni e ambizioni culturali. Scrive il Gaunt:

Il gruppo aveva agito come veicolo espressivo dello spirito romantico del secolo, la cui essenza era l'amore del passato e della schietta natura. Esso si riconnetteva alla poesia romantica, alla rinascita Gotica e religiosa, alla reazione contro la Rivoluzione Industriale; si legava a Wordsworth, Keats e Shelley, Pugin e Pusey, ai pensatori anti-Vittoriani Ruskin e Carlyle; ma coi maestri italiani del tardo medioevo, che avevano fornito il suo curioso nome, in realtà aveva ben poco a che fare. E il gruppo possedeva anche lo spirito realistico e riformista del 1848.

Certo è che quel movimento, iniziato con entusiasmo e senza precisa coscienza di scopi da un gruppo eterogeneo di giovani, doveva portare a un forte mutamento del gusto estetico, anzi del concetto stesso di arte e della posizione dell'artista di fronte alla società. Per questa via il Rossetti venne allontanandosi dal Hunt e dal Millais (che avrebbero orientato diversamente l'impulso iniziale, e avrebbero poi dato interpretazioni diverse dei fini stessi del movimento), fino a ritrovarsi in compagnia di poeti e artisti della generazione più giovane. « C'est la camaraderie, plutôt que la collaboration réelle du style, qui a uni mon nom aux leurs dans les jours d'enthousiasme d'il y a vingt ans », avrebbe scritto il Rossetti al critico francese Chesneau parlando dei suoi primi compagni. E in effetti già il gruppo ricostituito per breve

tempo nel 1857 dal Rossetti, dal poeta William Morris e dal pittore Edward Burne-Jones aveva in gran parte mutato intenzioni e modi.

A giudicare dalle scarse dichiarazioni programmatiche, il primo movimento voleva essere una protesta contro i modi convenzionali di un'epoca borghese e materialistica, e una protesta ispirata da un fervore religioso, da un'ansia di rinnovamento morale, che sul piano artistico si concretava in un proclamato ritorno alla verità dei sentimenti e delle sensazioni, alla sincerità della Natura. Come scrive Mario Praz in una pagina della sua *Letteratura Inglese*, « quegli artisti, opponendosi alle convinzioni esistenti, propugnarono un ritorno a tradizioni che essi supponevano proprie dell'arte europea prima dell'avvento di Raffaello. Era un « ritorno alla Natura » impregnato di misticismo evangelico, in reazione al materialismo dell'epoca rappresentato dalla pittura accademica in voga, aneddotica, elegante e superficiale. Simili movimenti erano sorti già nella prima parte del secolo in Germania, con Overbeck e i Nazareni, in Francia, col gruppo lionese in parte ispirato da Ingres (specialmente Hippolyte Flandrin), in Belgio con François Navez. Contro il tetro quadro della società industriale i preraffaelliti esaltavano l'Inghilterra delle leggende cavalleresche e delle fiabe celtiche, l'Inghilterra cristiana che ha nella versione della Bibbia il più popolare dei suoi classici. L'influsso di Dante, specialmente il Dante della *Vita Nuova*, e dei pittori del nostro primo rinascimento, aggiunse una nota di languore sensuale e di simbolismo erudito, che finì per divenire l'aspetto più vistoso e criticato del Preraffaellismo. Nel 1850 i preraffaelliti pubblicarono una rivista d'arte e lettere, *The Germ*.... Il primo numero del *Germ* conteneva la dichiarazione che il gruppo avrebbe « incoraggiato e inculcato una completa aderenza alla semplicità della natura ». Su questo punto i preraffaelliti s'incontravano col Ruskin, che predicava il ritorno dell'arte a umile e fervida ancella della verità, cioè della natura. La funzione umana ed elevatrice dell'arte era esaltata dal Ruskin, che approvava nei preraffaelliti quel loro rompere colla tradizione della matura Rinascenza, « fatta di pigrizia, d'infedeltà, di sensualità, di frivolo orgoglio ». I *Modern Painters* del Ruskin son tutto un inno alla poesia dei pur minimi particolari della scena naturale; codesta concezione fu soprattutto tradotta sulla tela con una meticolosità da miniaturista dal Holman Hunt ».

Ma gli impulsi e i sentimenti che trovavano espressione sulle tele del Hunt e soprattutto del Rossetti esulavano spesso da questa poetica a sfondo morale e da ogni proclamata aderenza alla semplicità della natura. La ricerca biografiche più recenti hanno rivelato che la vita di alcuni di quegli artisti, e del Rossetti in particolare, era poco meno che un « incubo psicologico »; e la loro pittura o poesia, se pure raffrenate dalla pudibonderia vittoriana e rivelanti una qualche affinità con certi manierismi e certe mode scadenti del periodo, si sforzavano di esprimere, su un piano più intimo, un malessere più profondo, un senso nuovo della solitudine, un peso di passioni represses, un'ansia di dare realtà poetica a una zona interiore ine-

spressa. Quegli artisti, come ha detto il Lucas, cominciavano a liberare Dioniso dalle catene. È significativo che uno dei minori del gruppo, lo Stephens, in un suo affrettato articolo sul secondo numero di *The Germ* (rivista di breve vita e di mediocre interesse) ricordasse le conquiste della scienza e la necessità anche per l'artista di essere libero e preciso nella ricerca della verità. L'individuo si analizzava e si confessava, si ritrovava torbido e deluso, stanco e dubbioso, e sempre più isolato in un mondo estraneo, sempre più portato a sostituire alle certezze della metafisica tradizionale che impallidivano l'estrema certezza della propria arte individuale. Al rifiuto dei *realia* s'accompagna la ricerca di un nuovo mondo di *realiora*. Questa è una ben nota vicenda dell'arte alla fine del secolo, e ben noto è che questa frustrazione e disintegrazione della personalità dell'artista avrebbe trovato esito o nell'evasione in una « pura » zona di fantasia, o nel rifugiarsi nelle sicure braccia di qualche ferrea fede, antica e nuova. Se nel Morris si troverà una frattura, o a una sorta di compensazione fra personalità poetica e personalità pratica (e il problema, malgrado la mirabile biografia del Mackail — 1899 — e i successivi studi biografici sulla scia di quella, resta in gran parte da indagarsi), nel Rossetti, per entro il suo tipico complesso di platonismo e di edonismo si farà strada una trama linfatica di amaro e dolente scetticismo, nutrito certo dell'atavico realismo latino, che accrescerà la complessità e la suggestione della sua personalità autunnale di romantico. E intanto queste sintesi individuali interferivano col clima culturale, col costume, con la moda, e ne nascevano rapide e bizzarre maniere, strani ibridismi di gusto. Uno studio esauriente di questo clima non è stato ancora compiuto, e senza dubbio esso contribuirebbe molto a illuminare il « mondo fantastico » di quei poeti, ma per la parte figurativa basta sfogliare il vecchio e utile volume di Percy Bate (*The English Pre-Raphaelite Painters*, Londra, 1901) o il mirabile catalogo illustrato dei *Preraphaelite Painters* pubblicato dalla Phaidon Press nel 1949. È evidente l'apertura per la quale, come videro subito il Swinburne o il Pater, l'eredità dei preraffaelliti passerà alla *fin de siècle* inglese. « L'etichetta preraffaellita — osserva il Praz — copre tendenze diversissime e in parte opposte. Il maggiore esponente del movimento, per esempio, il Rossetti, si conformava piuttosto a un altro assioma del Ruskin: 'Doversi in primo luogo ricordare che la disposizione dei colori e dei toni è un'arte analoga alla composizione musicale, e del tutto indipendente dalla rappresentazione dei fatti'. Per questa via, in reazione anche allo scandalo suscitato dai *Poems and Ballads* dello Swinburne, e sotto l'influsso del Poe, i preraffaelliti dovevano arrivare alla formulazione della teoria dell'arte per l'arte, con l'insistenza sugli elementi tecnici e sensuali d'un'opera d'arte come primari e perfino sufficienti, giungendosi così al punto opposto a quello di partenza.... ».

Una formulazione, quella dell'arte per l'arte, che senza dubbio non è che allo stato latente e germinale nei preraffaelliti e nel Swinburne stesso, e che comincerà ad essere elaborata solo nel Pater. Sia chiaro intanto che poco

potrebbero aiutare le perorazioni-esposizioni del Ruskin (le note lettere al *Times*, il saggio *Preraphaelitism* del 1851, le più tarde lezioni sull'architettura e la pittura) a fondare un esatto concetto critico e storico del preraffaellismo. Ruskin aveva creduto di vedere in quel giovanile movimento quasi uno sviluppo e un frutto della lezione di originalità e di libertà del Turner:

Preraffaellismo e Turnerismo e Raffaellismo sono tutti una stessa cosa; sono differenti nelle loro scelte, nelle loro capacità, ma identici in questo, che Raffaello stesso, in quanto è grande.... lo divenne dipingendo le verità attorno come apparivano all'animo di ciascuno, e non come gli era stato insegnato a vederle, se non forse dal Dio creatore di esse e dell'artista stesso.... Il preraffaellismo ha solo un principio, quello della verità assoluta, ottenuta col lavorare ogni cosa, fino al più minuto dettaglio, ispirandosi alla natura e solo alla natura.

Ma se il concetto di Natura poteva essere chiaro e indiscutibile nella salda e unitaria società augustea, riusciva ora quasi vuoto nel clima problematico del tardo romanticismo. Quel « ritorno alla natura » aveva un senso del tutto diverso nel Ruskin e nel Rossetti, nelle prime dichiarazioni di *The Germ* e nel Morris, nel candido libro dello Hunt (*Preraphaelitism and the PreRaphaelite Brotherhood*, Londra, 1905) che auspicava un ritorno a una « purezza primitiva dei sentimenti », e nei grigi tomi di quel pedestre Boswell dei preraffaelliti che fu William Michael Rossetti. La reazione del gusto e del costume vittoriani, che trovò voce nel famoso attacco del Buchanan ai preraffaelliti in *The Fleshly School of Poetry* del 1871, non mancava di rilevare, e di rendere in tal modo coscienti, certi caratteri fondamentali del fenomeno. Che il saggio del Buchanan non sia da trascurarsi l'hanno notato parecchi critici moderni, come il Welland, che lo riproduce in parte nella sua raccolta di testi e documenti preraffaelliti (*The Preraphaelites in Literature and Art*, Londra, 1953): Buchanan dava per esempio, sull'estetismo in germe nell'opera rossettiana, certi suggerimenti e indicazioni per nulla inesatti, né egli si sbagliava nel biasimarne il preziosismo libresco e l'arcaismo riesumativo (un'accusa ripetuta fra gli altri dal Browning), né infine, malgrado il feroce contrattacco di Swinburne in *Under the Microscope*, il suo giudizio sul Rossetti mancava di acutezza:

Il mondo interiore di Mr. Rossetti è come un vitreo stagno, spezzato solo dal tuffo di qualche uccello acquatico o dal ronzio di insetti alati, sul quale cova un'atmosfera di soffocante spessore, sotto un pallido cielo azzurro in cui si specchiano ossessive profondità, mentre la superficie è disseminata così densamente di gigli d'acqua da opporre la sua vitrea levigatezza anche al vento più forte.

Quel senso di « stanca, disfatta eppure squisita sensualità », quel diluirsi del sentimento in una musicalità ipnotica, quell'amore della forma sensuosa, quella riaffermazione tutt'altro che gioiosa dei valori della carne erano tipici elementi della versione rossettiana del preraffaellismo: solo che il Buchanan moralista e filisteo li condannava, mentre Swinburne, in un suo articolo sui *Poems* rossettiani del 1870, li esaltava facendosi convincere

ad altissimi accostamenti, ripresi con maggiori riserve dalla consuetudine critica: con Dante, coi grandi pittori veneziani, con Shakespeare, con Shelley. Si sa come il Swinburne critico andasse soggetto ad entusiasmi e a crisi di appassionata esaltazione. Nelle sue mani tutta l'opera del Rossetti diventava oro purissimo, e tuttavia egli era il primo a dare giustamente ai sonetti di *The House of Life* una posizione centrale nel canone rossettiano:

Opera ricca insieme e pura.... la dorata affluenza di immagini e parole colorite come gemme, mai una volta offusca il fermo profilo, la giustizia e castità della forma. Nessuna nudità potrebbe essere più armoniosa, più consumata nella sua carnosa scultura, dell'imperiale assetto e ornamento di questa augusta poesia....

Analisi retorica che rischia di mutarsi in agiografia. Ma l'importante era l'avere avvertito la novità poetica di quell'opera e l'importanza della sua affermazione di « indipendenza »: « Rossetti è influenzato dal lato mitologico del Cristianesimo.... egli ha sentito e reso il mero incanto fisico del credo cristiano, senza mescolanza di dottrina o di dubbio ». E si noti che l'accento, nel saggio sul Rossetti, va giustamente sulla novità dello strumento linguistico che mira a fondere in estrema raffinatezza « spirito e senso, vista e udito e pensiero », a realizzare quell'amalgama linguistico di elementi pittorici, musicali e di significati che diventerà poi, si potrebbe dire, il linguaggio internazionale dell'estetismo. Un amore di perfezione formale di cui Swinburne biasimava la mancanza nelle fantasie azzurre e dorate del Morris, nelle sue danze caste e scialbe di ritmi « spontanei e lenti », che tuttavia gli sembravano così « ricche di tragica verità ».

In chiave ormai decisa di interpretazione estetistica nascono i due importanti saggi di Walter Pater (*Aesthetic Poetry* del 1868, e *D. G. Rossetti* del 1883): saggi sottili e raffinati, che del preraffaellismo miravano a cogliere, trascurando giustamente gli aspetti periferici e incidentali, la segreta unità di gusto, di stile e di aspirazione, il sofferente e aristocratico ideale letterario-figurativo che era un ideale etico, l'evasione dall'estraneo e tetro mondo presente in un mondo platonico di *realiora*, surreale, al di fuori del tempo e dello spazio: quello stesso « perenne » ideale, in fondo, che il Pater aveva intravisto nella Monnalisa del Leonardo e nel sacro pellegrinaggio del Baudelaire. E difatti per il Pater l'opera di Morris e di Rossetti non è più « preraffaellismo » ma « poesia estetica »:

Una poesia che proietta, al di sopra delle realtà del suo tempo, un mondo in cui le forme delle cose sono trasfigurate, e al di là di questo un altro mondo ancora più debole e spettrale, che è letteralmente un paradiso terrestre artificiale, una quintessenza dell'ideale.... Le opere della scuola romantica, di cui la poesia estetica è un ripensamento, segnano un passaggio non tanto dall'ideale pagano al medievale, ma da un grado più basso a un grado più alto di passione nella letteratura.

Intensificazione e identificazione di creatività e « trasfigurazione », evasione in profondità. Non siamo lontani dal *déréglement* simbolista, e difatti il Pater, per diffondersi sull'*atmosfera drogata* della *Defence of Guinevere*

del Morris, con la sua « fusione di pagano e di cristiano, di corpo e anima, di amore terreno e *reverie* », parlava di « convulsione e delirio », e nel « ritorno dalla notte dei sogni a un giorno mitico » segnato dai poemetti di *The Earthly Paradise* poteva vedere quella magica sublimazione dell'esperienza, quell'« esperienza composita di tutte le età » che fu in certo senso il sogno supremo del decadentismo: la vita, così purificata dall'elemento pratico e sovraccarica di significati irrazionali e di ritorni, è « crisi ad ogni momento », il mistero penetra ogni momento dell'esperienza quotidiana e si scarica nelle minime cose. Ogni dettaglio può essere una *illuminazione*. Il febbrile amore di minuzia dei preraffaelliti, di cui il Ruskin aveva già indicato l'intensità, la carica passionale, può essere così interpretato da un punto di vista simbolista come sarà interpretato più tardi da un angolo surrealista. Due saggi, questi del Pater, pieni di acutissimi suggerimenti, sebbene in essi la personalità del Morris sia decurtata, e la figura del Rossetti, sulla cui *The House of Life* il Pater scrive una delle sue pagine più suggestive, tenda a risolversi troppo nella figura stessa del padre dell'estetismo inglese.

È comunque certamente l'estetismo che riceve l'eredità letteraria del preraffaellismo, mentre l'eredità figurativa si dissolve col formidabile sopravvento degli impressionisti. Già il Wilde, che si nutre di modi preraffaelliti e li contamina e divulga nelle sue conferenze americane, ne limita decisamente la parte significativa alla produzione letteraria. E sui simboli letterari del Rossetti verrà scritto l'ultimo saggio della tradizione critica estetistica, *Rossetti and the Religion of Beauty* di Frederick Myers.

Gli ultimi anni del secolo sono quelli in cui il fenomeno preraffaellita desta diffuso interesse in occidente, in Shaw, in Yeats, in Proust, in Gide e fino a Ezra Pound. Ma non nel campo della critica letteraria dove in effetti, dopo i contributi degli estetisti, l'interesse per il preraffaellismo si indebolisce. Gli stessi studi biografici sul Rossetti, dalle decorose biografie di spirito vittoriano (Sharp, Knight, Benson ecc.) al lavoro fondamentale di Oswald Doughty (*A Victorian Romantic, Dante Gabriel Rossetti*, Londra, 1949), e quelli sul Morris dal capolavoro del Mackail al breve studio di Philip Henderson (Londra, 1952) sono tutti caratterizzati dalla svalutazione dell'impresa preraffaellita, cui si nega coerenza e unità di intenti e di gusto, nonchè validità storica e artistica. E un uguale disinteresse si avverte nella scialba storia della critica vera e propria dell'opera del Rossetti e del Morris, col suo periodico alternarsi di svalutazioni e rivalutazioni, di arcigne condanne e di entusiasmi: in realtà, a parte gli acuti suggerimenti dati dal Lucas in due ottimi saggi (*Ten Victorian Poets*, Cambridge, 1930), e dal C. S. Lewis in *Rehabilitations* (Oxford, 1939), i due poeti aspettano ancora una soddisfacente trattazione critica.

Che il preraffaellismo avesse sul terreno anglosassone delle radici abbastanza profonde era già stato indicato dalle stesse « scoperte » dei preraffaelliti, dal Blake al Keats al Poe. Doveva essere compito di una critica più

consapevole l'approfondire quelle indicazioni e quei rapporti, e vedere ad esempio in quello che può dirsi l'emblema del preraffaellismo, la figura femminile del Rossetti pittore, la « Beata Beatrice » nelle sue varie incarnazioni, un *trait d'union* fra la *Belle Dame sans Merci* del Keats, le donne fatali del Swinburne e la Monnalisa pateriana. Citando ancora da Praz a proposito di Keats:

.... I poemetti *Lamia*, *Isabella*, *The Eve of Saint Agnes*, *La Belle Dame sans Merci* presentano un'ispirazione più sensuale e decorativa, tipica del medievalismo romantico. Da questo Keats prenderanno le mosse i preraffaelliti. Soprattutto *La Belle Dame sans Merci*, con la vaga evocazione dei languidi fiori simbolici, coi lenti muti gesti e le lacrime ineffabili, col nome strano e spietato della dama sconosciuta, con la presentazione delle immagini carnali.... con l'insistente ricorrere di certe note, fino alla chiusa che, ripresentando la desolata landa acquatica, propaga un brivido di estaticità per tutta la visione: questa poesia che esprime un malioso e doloroso mistero, par contenere in embrione tutto il mondo dei preraffaelliti e dei simbolisti, dalla *Laus Veneris* di uno Swinburne a certi quadri di un Moreau.

Questi rapporti col Keats sono stati indagati da Rainer Unwin in un saggio (« Keats and the Preraphaelites ») su *English, The Magazine of the English Association* dell'estate 1951. Altri, come Jean Alazard nel suo volume su *Ingres* ha suggestivamente indagato la derivazione di certi emblemi figurativi, né sarebbe difficile trovare rapporti fra le donne di Poe e quelle del Rossetti. L'età estetica è un vasto capitolo della storia della cultura europea, e presenta complessi scambi fra strutture sociali, letteratura, arte, gusto e costume. Certo, senza una precisa attenzione alle interdipendenze culturali la critica non potrà arrivare a uno studio esauriente dei fenomeni preraffaelliti.

Intanto, dissolti i legami fra aspetto figurativo e aspetto letterario del fenomeno, il preraffaellismo tende ad evaporarsi dalle storie letterarie. E l'Ifor Evans potrà dire semplicisticamente nella sua *English Poetry in the later Nineteenth Century* (Londra, 1933):

Il termine « preraffaellismo » non entrerebbe nella storia della poesia inglese se non per due fatti casuali: primo, Dante Gabriel Rossetti era un poeta significativo; secondo, egli ebbe la fortuna di esercitare un influsso su certe ardenti figure di poeti.... il movimento preraffaellita in poesia non è altro che un sinonimo poco calzante per indicare l'influsso personale di Rossetti sulla poesia inglese.

Con la recente rivalutazione dei maggiori poeti vittoriani, Tennyson, Browning e Arnold, il fenomeno preraffaellita viene considerato dai critici sempre più trascurabile. L'Evans, incapace di cogliere i rapporti che legano il Preraffaellismo all'arte europea del decadentismo e del simbolismo, definisce il Rossetti e i suoi seguaci come degli scrittori che, « ritraendosi dallo spirito del proprio tempo » in un'angusta torre d'avorio, vissero a metà e furono poeti solo a metà: « Tennyson, Browning e Arnold accettarono i problemi della propria epoca, Rossetti li rigettò ». Ma lo stesso fecero Baudelaire

laire, Rimbaud, Mallarmé. La tendenza a rifiutare e poi a distruggere quella realtà che è stata da sempre la madre e la nutrice della più grande arte è fenomeno europeo nell'età borghese. Altro è notare le singolari debolezze artistiche dei preraffaelliti, il loro spurio ritorno all'antico, la loro trasformazione, direbbe l'Auden, delle proprie idiosincrasie in una rigida maschera. Scrive Philip Henderson nel suo saggio sul Morris:

L'idea di dipingere la poesia suona oggi poco più che intenzione illustrativa. E in realtà la pittura di Rossetti e il grosso della pittura preraffaellita non è che illustrazione.... I preraffaelliti lavorarono come se i grandi artisti della tradizione romantica non fossero mai esistiti. Peggio ancora, la « poesia » che essi dipinsero consisteva di solito in emozioni talmente false e sentimentali, che oggi possono soltanto destare un sorriso o riempirci di un senso di nausea.

Anche il movimento figurativo, posto quasi incongruamente fra l'arte di Turner e l'impressionismo, appare, come diceva il nostro Graf, una piccola effimera increspatura; e lo confermava il Praz nel suo saggio sui Preraffaelliti in *La casa della fama* (Milano, 1952).

L'Ironside aveva ben sottolineato come nella pittura preraffaellita trovasse sfogo quella vita passionale che il costume vittoriano faceva di tutto per ignorare e reprimere, e il Praz osserva per suo conto:

.... le estasi dei sensi, i turbamenti delle coscienze peccaminose, la febbre dell'amore e della perdizione, ecco quanto i preraffaelliti cercarono di tradurre in immagini, tutto quel mondo balenante a tratti anche nella produzione letteraria vittoriana, naturalmente non in Thackeray e appena in Dickens, ma in Charlotte Brontë e più in Emily, fino alla esplosione invereconda nei *Poems and Ballads* di Swinburne. E questa intensità di passione che dà un tono lirico alle migliori tele del Rossetti, e grava di sinistri sottintesi le sue opere più pesantemente sensuali, conferendo loro una parentela col mondo di Poe, di Baudelaire, di Wagner, è questa intensità che infonde nei colori una lucentezza araldica, una *toxic virulence*, come dice pleonasticamente l'Ironside.... questa intensità che nei minori non si libera mai del tutto, come avviene talora in Rossetti, ma resta impigliata nelle maglie dell'opprimente moralismo vittoriano, degenerando nel patetico e nel sentimentale angoscioso.

Sia nel genio plastico e sensuoso del Rossetti, sia nell'arte decorativa del Morris, vi era un'affermazione della fantasia e dell'artificio, che tendeva a sganciarsi dal soggettivo e dal reale senza riuscirvi mai, e sfociando anzi nel letterario. Meno che mai vi riusciva la pittura dei minori preraffaelliti, che tentava quasi di gareggiare con la fotografia e col romanzo:

.... il romanzo diveniva sempre più capace di registrare quei riflessi di un'emozione, quei drammi interiori che i pennelli erano impotenti a seguire in tutta la loro parabola nell'attimo fermo d'un quadro (certe maschere tragiche dei preraffaelliti hanno la fissità di spaventose figure di cera), e il simbolismo allusivo delle cose circostanti acquistava ben altra potenza suggestiva nelle pagine del Hardy. Il « paesaggio storico » e i « quadri che narravano una storia » — i due campi su cui si erano concentrati i preraffaelliti — trovavano così una realizzazione completa altrove che non nella pittura, e s'intende allora perché, dopo una prodigiosa fioritura di pochi anni, codesta scuola dovesse isterilirsi e rimanere un fenomeno isolato e circoscritto del gusto, al di fuori delle grandi correnti di sviluppo della pittura.

In verità l'ideale preraffaellita rimase, nelle parole del Morris, un antico sogno sognato in un altro sogno, e non ebbe la forza di realizzarsi pienamente in arte. Forse perché mancò a quegli artisti il coraggio di portare alle loro ultime conseguenze le proprie premesse istintive, e di rompere quindi decisamente con la tradizione e con la realtà; come avrebbero fatto i poeti e gli artisti francesi del «simbolismo».

NEMI D'AGOSTINO

BIBLIOGRAFIA. — *The Germ*, 4 numeri del 1850, ristampati in facsimile con introduzione di W. M. Rossetti, Londra, 1901; *The Oxford and Cambridge Magazine*, 12 numeri, 1856; J. RUSKIN, *Preraphaelitism*, 1851 (questo e altri scritti sul movimento in J. RUSKIN, *Preraphaelitism* ecc., a cura di L. Bynion, Everyman's Library, Londra, 1920); R. BUCHANAN, *The Fleshly School of Poetry*, in *Contemporary Review*, ottobre 1871 (ristampato in *Notorious Literary Attacks*, a cura di A. Mordell, Londra, 1875; W. PATER, *Appreciations*, Londra, 1891; ID., *Aesthetic Poetry*, in *Selected Works* a c. di R. Aldington, Londra, 1948; O. WILDE, *Intentions*, Londra, 1891; T. B. MOSHER, *Ruskin, Rossetti and Preraphaelitism*, Londra, 1899; F. M. HUEFFER, *The Preraphaelite Brotherhood*, Londra, s. d.; W. HAMILTON, *The Aesthetic Movement in England*, Londra, 1882; F. W. H. MYERS, *Rossetti and the Religion of Beauty*, in *Essays*, Londra, 1883; P. KINTON, *The Preraphaelite Movement*, Londra, 1890; R. DE LA SEIZERANNE, *La peinture anglaise contemporaine*, Parigi, 1895; G. SAINTSBURY, *Nineteenth Century English Literature*, Londra, 1896; ID., *The Late XIX Century*, Londra, 1908; J. W. MACRAIL, *Life of W. Morris*, Londra, 1899; R. KASSNER, *Die Mystik, die Künstler und das Leben*, Lipsia, 1901; P. BATE, *The English Preraphaelite Painters*, Londra, 1901; W. H. HUNT, *Preraphaelitism and the PreRaphaelite Brotherhood*, 2 voll., Londra, 1905; A. AGRESTI, *I preraffaelliti*, Torino, 1908; A. H. THOMPSON, *Preraphaelitism* (cap. V del vol. XIII della *Cambridge History of English Literature*, 1916); O. ELTON, *A Survey of English Literature 1830-1880*, vol. II, Londra, 1920; W. R. INGÉ, *The Victorian Age*, Cambridge Univ. Press, 1922; M. VINCIGUERRA, *Il Preraffaellismo Inglese*, Bologna, 1925; ID., *Romantici e decadenti inglesi*, Foligno, 1926; F. L. LUCAS, *Ten Victorian Poets*, Cambridge, 1930; E. WINGFIELD-STRATFORD, *The Victorian Tragedy*, Londra, 1930; F. BICKLEY, *The Preraphaelite Comedy*, Londra, 1932; I. EVANS, *English Poetry in the Later XIX Century*, Londra, 1933; S. DALI, *Le surréalisme spectral de l'Eternel Féminin Preraphaelite*, in *Minotaure*, 8, 1936; B. DOBRÉE e E. C. BATHO, *The Victorians and After*, Londra, 1938; C. S. LEWIS, *Rehabilitations*, Oxford, 1939; C. F. HARROLD, *Recent trends in Victorian Studies*, in *Studies in Philology*, XXXVII, ottobre 1940; E. NEWTON, *British Painting*, Londra, 1945; W. GAUNT, *The Preraphaelite Tragedy*, ivi 1942; O. DOUGHTY, *A Victorian Romantic: D. G. Rossetti*, 1949; *Preraphaelite Painters* (Catalogo della Mostra alla Tate Gallery, Londra), con intr. di R. Ironside, Phaidon Press, 1949; A. LOMBARDO, *La poesia inglese dall'estetismo al simbolismo*, Roma, 1950; R. UNWIN, *Keats and the Preraphaelites*, in *English, The Magazine of the English Assoc.*, estate 1951; M. PRAZ, «I preraffaelliti», in *La casa della fama*, Milano, 1952; D. S. R. WELLAND, *The Preraphaelites in Literature and Art*, Londra, 1953.

PREMESSA AL 1859

La situazione politica europea, negli anni fra il 1852 e il 1853, dominata dall'intesa conservatrice anglo-austro-russa, non poteva consentire nessuna libertà a chi avesse voluto tendere a sconvolgere i rapporti fra le potenze. In particolare, Napoleone III non trovava alcuna possibilità di riaffermare la grandezza della Francia e il suo predominio sul continente, in cui, secondo lui, doveva consistere la ragione d'essere del nuovo Impero napoleonico.

Ma la guerra di Crimea mutò tale statica e immota situazione ed infranse l'intesa conservatrice schierando l'Inghilterra e l'Austria contro la Russia. Napoleone III incominciò a intravedere la possibilità di svolgere la politica a cui aspirava contro i trattati del 1814-15, che erano, per lui, il simbolo della decadenza francese. Tuttavia, tale nuova politica si chiari molto lentamente perché, all'inizio della guerra, impegnato per mantenere l'integrità della Turchia, l'Imperatore, che aveva preso con l'Inghilterra l'iniziativa della lotta, in ripetute dichiarazioni tenne a mostrarsi fedele alleato della Gran Bretagna. Il 15 aprile 1855, partendo da Parigi per Londra, dove si recava a far visita alla sovrana inglese, disse ai membri del Corpo Legislativo: «Penso di essere vostro fedele interprete assicurando il governo di S. M. la Regina d'Inghilterra che voi apprezzate come me tutti i vantaggi dell'alleanza con la Gran Bretagna». E il 19 aprile, dopo le accoglienze calorose della popolazione, durante il banchetto nella Guild Hall, dichiarò: «L'Inghilterra e la Francia si trovano naturalmente d'accordo su tutte le grandi questioni di politica e di umanità che agitano il mondo». Poco dopo, il 3 maggio, la sostituzione di Droyn De Lhuys al ministero degli Esteri con il Walewski sembrò segnare l'inizio di un *entente* molto più cordiale che non ai tempi di Luigi Filippo.

Eppure, questa intesa non durò a lungo, e, dopo la caduta di Sebastopoli (9 settembre 1855), Napoleone III incominciò a considerare più attentamente gli scopi per cui combatteva e si accorse che i vantaggi sarebbero stati tutti, o quasi tutti, per l'Inghilterra; inoltre, una certa stanchezza della Francia lo induceva a considerare con favore la possibilità della pace. Per far sentire il suo peso sulla guerra e per trarne beneficio anche per il suo paese, nel settembre, egli parve deciso, se avesse dovuto continuare a combattere, ad assicurare all'Europa un nuovo e migliore equilibrio: «Credevo — disse più tardi a lord Cowley — che nessuna pace sarebbe stata soddisfa-

cente se la Polonia non fosse risuscitata». Alla fine di ottobre, diceva al primo ministro bavarese, in visita a Parigi: «Se la prossima primavera non si sarà giunti ad un'intesa, mi rivolgerò alle nazionalità, e soprattutto a quella polacca. Allora la guerra avrà come base non più il diritto europeo, ma l'interesse dei vari Stati». Contemporaneamente, i giornali francesi presero a parlare delle tristi condizioni della Polonia, oppressa dalla miseria, dalle inondazioni e dalle epidemie.

Tuttavia, per una simile politica Napoleone III non aveva ancora i mezzi, né le alleanze necessarie, perché sarebbe rimasto isolato; ne aveva accennato in una lettera alla regina Vittoria d'Inghilterra, in cui parlava oltre che della Polonia, anche dell'Italia e delle rive del Reno, ma erano queste, come dice giustamente uno storico francese, *ipotesi* più che solide realtà. La nuova politica, che l'Imperatore vedeva come la continuazione della politica del primo Napoleone, andava preparata con sicure intese, ma dove potevano essere trovate queste intese? Non nell'Inghilterra e neppure nell'Austria che si dimostravano sempre più ferme nel garantire l'assetto uscito dal Congresso di Vienna; forse nella Russia irritata per il tradimento ai suoi danni dell'Austria e decisa a vendicarsi alla prima occasione favorevole. Così, si andò verificando un riavvicinamento franco-russo nell'ottobre del '55, voluto anche dalla comune preoccupazione di non rafforzare troppo la potenza della Gran Bretagna. «Je désire la paix — aveva detto Napoleone III in questo periodo —; si la Russie consent à la neutralisation de la Mer Noire, je la ferai, malgré les objectives de l'Angleterre».

Questa era già in se stessa, una posizione anti-inglese, sebbene ancora non troppo esplicita e netta; ed essa andò sempre più precisandosi nei mesi seguenti. Il Congresso di Parigi, infatti, che si aprì il 25 febbraio del 1856, lo vide su posizioni in buona parte contrastanti con quelle britanniche per l'aperta volontà di non umiliare il vinto e per il suo atteggiamento molto benevolo nei confronti della Russia. L'Imperatore dimostrò in tale occasione un «esprit de modération et d'équité» veramente notevole, che gli fece assegnare la funzione di guida morale del Congresso. Poco prima che questo si aprisse, egli aveva detto ad un diplomatico, il quale temeva che potessero sorgere complicazioni e contrasti: «Siate tranquilli; la Francia non discuterà mai alla conferenza il trattato di pace con lo spirito del procuratore». Nel discorso alla Camera Legislativa, tenuto il 3 marzo, egli aveva detto, riferendosi alla Russia e al suo nuovo sovrano Alessandro II, succeduto nel 1855 a Nicola I: «L'empereur de Russie, héritier d'une situation qu'il n'avait pas faite, semble animé d'un sincère désir de mettre fin aux causes qui avaient amené un sanglant conflit. Il accepte avec détermination les propositions transmises par l'Autriche. L'honneur des armes une fois satisfait, c'était s'honorer aussi que de déférer au vœu nettement formulé de l'Europe». Parole che furono accolte molto bene negli ambienti politici russi e, in genere, dall'opinione pubblica russa, la quale era sempre stata orientata, per educazione e per tradizione, in senso filo-francese. Si rilevò,

peraltro, con una certa pena, il biasimo di Napoleone III nei riguardi del defunto imperatore, Nicola I, perché anche se la politica russa stava prendendo un diverso orientamento, non si voleva forse sentirselo dire così apertamente. Il sovrano francese aveva fatto il tentativo di opporre appunto la nuova politica, condotta dal Gorčakov, che aveva sostituito il Nesselrode, alla vecchia dello zar reazionario, probabilmente nella speranza di renderla più cosciente di se stessa e nell'intento di rafforzarla. In realtà, Napoleone III aveva trovato nei principi su cui mostrava di volersi basare la politica estera del Gorčakov, qualcosa che corrispondeva pienamente ai suoi scopi. Infatti, il primo ministro russo aveva affermato che il suo paese rinunciava ad intervenire negli affari europei qualora questi comportassero sacrifici di denaro e di sangue ed a combattere per tenere in piedi il sistema conservatore della Santa Alleanza, ritenendosi libero di scegliere i suoi amici come meglio gli convenisse.

Era la rottura della tradizionale amicizia con l'Austria, che era tuttora la parte più interessata a difendere la sistemazione europea del 1814-'15, ed era l'avvio alla intesa con la Francia di Napoleone III, che a quella sistemazione muoveva le più vivaci critiche. Ma per Napoleone non poteva bastare la politica di raccoglimento delineata dal Gorčakov, perché in tal caso non avrebbe raggiunto il suo intento di sconvolgere l'assetto del 1815: ci voleva anzi una politica attiva che si opponesse alla resistenza passiva di coloro che intendevano difendere lo *statu quo* europeo. E il solo problema per cui la Russia sembrava disposta ad uscire dal suo raccoglimento era quello della penisola balcanica; in questa direzione, pertanto, l'imperatore rivolse la sua azione. Si trovò subito di fronte l'Austria e l'Inghilterra che continuavano ad appoggiare la Turchia nella sua volontà di non compiere verso le popolazioni soggette le obbligazioni che le derivavano dal trattato di Parigi.

Anche le due potenze, nuove alleate, del resto, non mostravano alcuna intenzione di rispettare quel trattato: l'Inghilterra, infatti, non voleva abbandonare il Mar Nero, perché la permanenza della sua flotta in quel mare rafforzava il suo predominio nel Mediterraneo (fu in questo periodo, seconda metà del 1856, che essa intensificò la polemica contro il re di Napoli, Ferdinando II, dichiarandosi perfino disposta a mandare le sue navi a minacciare Napoli se egli non avesse introdotto le richieste riforme nel suo governo: ma era una mossa evidentemente dettata dall'intento di rendere questo sovrano più docile alla sua volontà), mentre l'Austria non ritirava le sue truppe dai Principati. Anche per questa la riluttanza a rispettare l'art. 21 del trattato di Parigi, secondo cui tutte le potenze garanti si erano proibite ogni intervento agli affari interni dei Principati, partivano da precise esigenze economiche: infatti, quelle regioni non avendo industrie, erano costrette a ricevere tutti gli articoli manifatturati dell'Austria. Quasi quattro milioni di abitanti, perciò, erano vestiti da capo a piedi con gli oggetti fabbricati o tessuti nelle manifatture austriache. Inoltre, i commercianti

austriaci vi avevano attuato, dalla fine del 1853, il monopolio del commercio che si esercitava sul Danubio ed essi soli potevano introdurre nei Principati le grandi partite di prodotti necessari a quelle popolazioni. Era un possesso, pertanto, che ridondava ad esclusivo vantaggio dell'Austria e sarebbe stato ben difficile che le altre potenze europee, soprattutto la Russia e la Francia, si rassegnassero ad una simile situazione: questo dicevano i giornali francesi.

Intanto Napoleone III, esortato dall'opinione pubblica del suo paese, diventava sempre più il fautore dell'indipendenza e della riorganizzazione su basi nazionali dei popoli balcanici, sia per opporsi, come si è visto, all'accaparramento di importanti posizioni da parte dell'Austria e dell'Inghilterra, sia anche per assecondare la politica del suo recente alleato, lo zar. Certo il problema della nazionalità era da lui sentito in gran parte in funzione della supremazia continentale francese, ma adesso la situazione gli offriva il modo di lottare per la liberazione dei popoli oppressi con apparente disinteresse, tanto più che la penisola balcanica non era sottoposta alla sua diretta influenza. Ne avrebbe ricevuto un rafforzamento della sua alleanza con la Russia ed un accresciuto prestigio per sé e per la Francia, che egli aspirava a far apparire come la redentrica dei popoli. Nell'opuscolo *La coalition*, stampato nel 1860, era celebrata con alte parole questa missione della Francia: « Nous avons la foi de l'Avenir, la foi du progrès, la foi dans le triomphe définitif de la raison et de la justice, la foi des nationalités. Il y a donc une coalition à organiser à présent. Elle doit avoir pour but de renverser de fond à comble ce que la première coalition a édifié. Puisque le droit des peuples s'est substitué partout au droit des monarchies il faut au droit populaire ses traités, comme le droit monarchique a eu les siens: — que les nations fassent leur Saint-Alliance! ». E toccava alla Francia, che per prima aveva sostenuto sola contro tutti il nuovo diritto dei popoli e che nel 1814 era stata vista gloriosamente in questa lotta, mettersi alla testa di tale movimento, che avrebbe riempito la seconda metà del secolo.

Ma a parte questa lirica esaltazione, che, tra l'altro, dimostrava come lo stesso impero napoleonico si fosse appropriato la fraseologia dei suoi avversari repubblicani e radicali — di un Mazzini, ad esempio —, in realtà Napoleone III era spinto dal desiderio di far ritrovare alla Francia la *gloire* di un tempo; la ripresa della politica di grandezza del primo impero trovava ancora sulla sua via l'Inghilterra, l'eterna nemica che aveva sempre preteso di esercitare una influenza preponderante sull'Europa. Così, la difesa delle nazionalità nella penisola balcanica era diretta, in definitiva, a colpire tale influenza che si faceva sentire, in misura non lieve, anche in quel settore. Nel novembre del '56 la stampa inglese celebrava la potenza del suo paese ed il *Times* scriveva che nessuno avrebbe potuto meravigliarsi se i consigli inglesi erano accolti a Costantinopoli, dal momento che l'Inghilterra era la prima potenza del mondo. Infatti, la Turchia si stringeva sempre più all'Austria e all'Inghilterra: verso la fine di ottobre la successione di Rescid-Pascià ad Aali-Pascià nella carica di gran vizir faceva parlare di legami

più intimi fra governo turco e governo britannico, ed in Francia si diceva ormai apertamente che la politica estera di Napoleone III aveva subito un *échec*, essendo la Turchia ricaduta sotto la piena influenza dell'ambasciatore inglese, lord Radcliffe. In questa situazione, il 5 novembre, il « Constitutionnel » pubblicava una dichiarazione ufficiale che, si disse, sembrava l'inizio di una nuova fase della politica europea. Essa era rivolta soprattutto all'Inghilterra, a cui chiedeva se voleva ricominciare la guerra per soddisfare ambizioni, per un momento tenute segrete.

Perciò, il punto di maggiore attività, allora, era dato dai Balcani e sembrava che in quella zona si giocasse il predominio europeo; l'imperatore di Francia si impegnò subito a fondo nell'appoggio alle nazionalità balcaniche che riconobbero, in buona parte, dalla sua azione il loro risveglio e la loro affermazione. Così, nel principato di Serbia, così nel Montenegro e in Grecia dove la politica austro-inglese continuò a scontrarsi con quella franco-russa. Ma soprattutto nei Principati danubiani (Moldavia e Valacchia) il contrasto fu vivace ed approfondì la frattura tra i due gruppi antagonisti. La Francia si schierò subito in favore della loro riunione mentre l'Austria con *intrigues* d'ogni genere e con *déplorables farces* tentò di opporvisi. La tensione giunse ad un grado acuto in occasione delle elezioni del luglio '57 che, ostacolate dalla Turchia e dall'Austria, non poterono rispecchiare la volontà di quelle popolazioni favorevoli alla riunione. Napoleone protestò, appoggiato dagli altri firmatari del recente trattato di pace, Russia e Prussia, e, dopo aver minacciato la rottura delle relazioni diplomatiche con la Turchia, ottenne che esse fossero rifatte con il risultato che si supponeva.

Insomma, uno dei dati fondamentali della situazione internazionale era diventato questo nuovo schieramento delle potenze europee: da un lato Francia, Prussia e Russia e dall'altro Austria, Inghilterra e Turchia.

* * *

Il Cavour non si era reso subito conto di questo importante cambiamento: a Parigi, dove era stato nel '56 per il congresso e dove aveva sostenuto con tanta efficacia le ragioni dell'Italia, non aveva capito che avrebbe potuto trarre grandi vantaggi dalla nuova alleanza franco-russa che isolava l'Austria, il principale nemico delle aspirazioni italiane. Le prime vaghe notizie sulla nuova politica europea le aveva forse ricevute da una lettera dell'ambasciatore piemontese a Berlino, il De Launay, il quale gli aveva scritto, il 16 febbraio 1856, di aver capito che, nel caso di una intesa franco-russa, il governo prussiano sperava di entrarvi come parte contraente. Nei giorni seguenti, a Parigi, il Cavour, nel suo tentativo di imporre all'attenzione dei diplomatici il problema italiano, e nel suo desiderio di trovare qualche soluzione favorevole al Piemonte, ebbe la gradita sorpresa di vedere Napoleone molto affabile e disposto a venire incontro alle aspirazioni italiane: egli aveva anzi proposto di inviare il duca di Modena e la duchessa

di Parma in Valacchia e in Moldavia e di dare al re di Sardegna i loro stati. Era questo un progetto accarezzato da Vittorio Emanuele II e dal suo primo ministro, il quale si guardò bene dal reclamarne la paternità. Ma, aveva soggiunto l'Imperatore, per superare tutte le difficoltà, sarebbe occorso il consenso della Russia, la quale quasi certamente non avrebbe visto volentieri principi legati all'Austria in quelle regioni così importanti per essa. Napoleone III cercava, in tal modo, di spingere il Cavour verso la Russia, di fargli allacciare rapporti stretti con questa, il che avrebbe rafforzato con un nuovo alleato il suo orientamento anti-inglese. Perché il Piemonte era senza dubbio già guadagnato alla causa anti-austriaca, ma non ancora a quella anti-inglese, ché anzi esso continuava a scorgere nella Gran Bretagna il suo principale sostegno nella politica intesa a ricostruire la nazionalità italiana.

Il Cavour, infatti, guardava all'Inghilterra come alla patria del liberalismo e nella sua nobile ispirazione, per cui la guerra in favore degli ideali nazionali avrebbe dovuto essere anche guerra dello spirito liberale europeo contro lo spirito reazionario, non poteva rassegnarsi a considerare il governo inglese come alleato del governo austriaco. Così continuò a sperare che il primo ministro britannico, lord Palmerston, appoggiasse sinceramente il progetto dell'imperatore relativo a Modena ed a Parma, anche quando fu manifesto che esso non avrebbe potuto realizzarsi proprio per l'opposizione dell'Inghilterra a qualsiasi mutamento che fosse contrario agli interessi austro-turchi. Il Cavour non tentò neppure la via che gli aveva suggerito Napoleone III, ritenendo sempre la Russia una potenza reazionaria al pari dell'Austria e della Turchia; e questo malgrado le chiare manifestazioni di simpatia a più riprese fornitegli dai diplomatici russi. Si rammaricava, il primo ministro piemontese, che il « beau rôle » al Congresso fosse tenuto da Napoleone III, il quale era forse l'unico che avesse sostenuto « le principe des races et des nationalités dans la seule application qu'il fut possible s'en faire »; ed aggiungeva che sarebbe stato « désolant que lord Palmerston fut infidèle aux principes libéraux qu'il a proclamés toute sa vie en Parlement, la seule fois qu'il se présente une occasion d'en faire une application pratique » (7 marzo).

L'Inghilterra si dichiarava disposta a sostenere il Cavour nella denuncia all'opinione pubblica europea del regime pontificio, ma era, questo, evidentemente, un problema ben diverso da quello dei ducati di Modena, Parma e Piacenza, in quanto non avrebbe portato a nessuna soluzione favorevole al Piemonte; ne sarebbe derivata solo, per esso, una maggiore influenza morale e la possibilità di attribuirsi la funzione di guida dalle tendenze liberali della penisola. Era, inoltre, un problema che non interessava direttamente l'Austria e proprio per tale motivo la Gran Bretagna lo affrontava. Tuttavia, il Cavour non riusciva a capire la nuova situazione, sebbene l'ambasciatore sardo a Londra, Vittorio Emanuele d'Azeglio, gli scrivesse il 1° aprile, che i suoi colleghi tedeschi parlavano di una lega franco-russa con

la cooperazione del Piemonte; egli preferiva una tale lega a quella franco-austriaca, ma non vedeva con molto entusiasmo il riconoscimento della Russia da parte della Francia. Questa era anche la posizione del Cavour, al quale essa faceva velo tanto da non fargli scorgere la realtà e da fargli credere che solo l'alleanza tra la Francia e la Gran Bretagna, consolidatasi con la pace, avrebbe assicurato l'avvenire dell'Italia. « Les puissances ont compris qu'il était dans leur intérêt d'améliorer le sort de ce pays en le soustrayant au joug autrichien. Elles ne pouvaient le faire dans un moment où, bon gré mal gré, elles étaient forcées à traiter l'Autriche comme un allié. Plus tard elles profiteront de la leçon d'ingratitude que l'Autriche a donnée à l'Europe et lui feront payer le prix de ses longues oppressions et de ses continuelles perfidies » (1° aprile). Questa era, evidentemente, una impostazione politica del problema italiano che non avrebbe potuto portare a nessuna conseguenza utile, perché contraria alla realtà in quanto ancora partiva da una alleanza anglo-francese in funzione liberale e anti-austriaca, mentre ormai esisteva un accordo anglo-austriaco che non avrebbe mai consentito una lotta dell'Inghilterra contro l'Austria.

Nei primi mesi del '57 si ebbe una conferma di questo nuovo orientamento della politica europea nel contrasto fra il Piemonte e l'Austria: il conte Buol rivolse, all'inizio di marzo, una circolare all'incaricato d'affari a Torino in cui esponeva tutti i motivi di lamentele del suo governo: gli attacchi della stampa piemontese; la sottoscrizione aperta con grande risonanza per la costruzione di nuove fortificazioni ad Alessandria; il mancato invio di un rappresentante sardo a Milano in occasione della visita dell'Imperatore. Il Cavour, come è noto, rispose subito con un'altra circolare in cui respingeva le accuse: non aveva mandato un rappresentante piemontese a Milano perché, da tempo, la Sardegna non aveva rappresentanza diplomatica a Vienna; per quanto riguardava gli attacchi della stampa faceva notare che grande differenza correva fra il giornalismo dei paesi liberi e quello dei paesi con un regime assoluto, perché nei primi gli attacchi possono essere attribuiti ad eccessi individuali mentre nei secondi essi rivestono sempre un carattere ufficiale. In tale occasione si vide la Russia schierarsi con la Francia contro l'Austria, dopo un primo momento in cui si erano diffuse voci, subito smentite, di un suo allineamento con il governo austriaco, mentre l'Inghilterra teneva un contegno ambiguo che faceva pronunciare a Napoleone III, come riferiva il Salmour al Cavour, parole di biasimo per l'alleanza anglo-austriaca e di disapprovazione per la condotta della Gran Bretagna nei confronti del Piemonte: « Il me dit qu'il allait faire une courte visite à la Reine d'Angleterre et qu'il ne lui cacherait pas son opinion à cet égard ».

La Francia, perciò, andava assumendo un atteggiamento sempre più apertamente anti-inglese, eppure il Cavour, se anche mostrò di voler far rientrare, adesso, nel suo gioco politico, in maggior misura che per l'addietro, la Francia e la Russia, non capì che l'Inghilterra ben difficilmente, dati i suoi legami con l'Austria, avrebbe potuto aiutarlo nella difficile battaglia.

Tanto che Napoleone III, il 5 e 6 febbraio 1858, gli pose con nettezza il problema: o con me o con la Gran Bretagna. Il recente attentato Orsini aveva risvegliato nell'Imperatore il desiderio di esigere garanzie dal governo piemontese sulla repressione delle correnti rivoluzionarie attraverso una nuova legge sulla stampa e la protezione della morale e della religione (il Cavour gli aveva risposto quando, già un'altra volta in precedenza, gli aveva fatto simili pressioni, di non poter cambiare i principi su cui era basato il suo governo; se l'avesse fatto, avrebbe dato il potere al partito reazionario, che non pensava affatto alla lotta contro l'Austria, e, pertanto anche all'Imperatore sarebbe venuto a mancare un fedele alleato).

« Il faut choisir — faceva dire Napoleone III al re Vittorio Emanuele II e al suo primo ministro — entre la France et l'Angleterre, et le choix ne peut être douteux ». Prospettava persino l'eventualità di un indebolimento dei suoi rapporti con l'Inghilterra tale da giungere anche alla guerra: « Cela arrivait voyons entre nous et franchement — osservava all'ambasciatore sardo, il marchese Villamarina — dans quelle position va se trouver la Sardaigne. Il y a deux hypothèses. Ou d'être avec moi, ou contre moi. Pour être donc avec moi, il est indispensable que vous consentiez à faire ce que je vous ai fait demander, sinon vous serez contre moi. Quels sont les avantages réels que peut vous offrir l'alliance anglaise? Point d'appui matériel, cela va sans dire, car l'Angleterre n'a point d'armée, et qui, plus encore, pour longtemps encore, elle va avoir sur les bras l'Inde et la Chine; tout se réduira donc à l'envoi dans les ports de Gênes et de La Spezia de quelques uns de ses bâtiments de guerre, avec aucun profit pour vous si l'Angleterre persiste toujours, comme elle a fait jusqu'ici, à vouloir tenir debout les traités de 1814-1815 ».

Se quest'ultima ipotesi si fosse verificata, soggiungeva l'Imperatore, egli sarebbe stato costretto a ricercare l'alleanza dell'Austria, ed allora avrebbe dovuto necessariamente rinunciare a tutto ciò che era stato, sino allora, « le rêve de [sa] pensée, et le désir de [son] coeur. Moi qui a toujours voulu le bonheur et l'indépendance de l'Italie, je serais forcé de m'allier à un cabinet pour lequel j'ai toujours senti et je ressens même en ce moment, la plus vive répugnance ».

* * *

Effettivamente una simile alleanza avrebbe rappresentato la fine della speranza dell'Imperatore di rimodellare l'assetto del 1815 sulla nuova affermazione di grandezza della Francia e la rinuncia quasi definitiva ad apparire il liberatore delle nazionalità oppresse. Stava assolvendo, come s'è visto, tale compito nei Balcani, ma anche se fosse riuscito ad ordinare quelle regioni in base al principio di nazionalità, non sarebbe riuscito a far sentire all'Europa la potenza francese. Gli occorreva un'altra guerra che incidesse di

più sui rapporti fra le potenze e l'Italia, che per una tradizione che durava ormai dalla fine del '400, consentiva a chi vi avesse raggiunto il predominio, di aspirare anche alla supremazia europea. Certo, se fosse stato costretto ad allearsi con l'Austria, la difesa della causa liberale sarebbe passata ai suoi nemici, come gli faceva intravedere il Cavour nella sua risposta a quella specie di *ultimatum* che l'Imperatore gli aveva rivolto il 6 febbrajo: « si la France s'unit à l'Autriche, nous chercherons des auxiliaires auprès de l'Angleterre, comme nous chercherons des auxiliaires dans les rangs des peuples opprimés ». Questa era, senza dubbio, la politica preferita dal primo ministro piemontese e la lega delle nazioni oppresse contro gli oppressori (una Santa Alleanza contro la vecchia Santa Alleanza reazionaria) era sempre da lui accarezzata con la fede tutta ottocentesca negli alti ideali di libertà e di indipendenza delle nazioni.

Napoleone III aveva creduto di mettere il Cavour con le spalle al muro ed invece vi era stato messo lui stesso, dal momento che non avrebbe potuto assolutamente abbandonare la difesa delle nazionalità che gli serviva non solo per far riprendere alla Francia l'antico prestigio, ma anche per vincere, con una condotta liberale all'esterno, le opposizioni interne al suo regime autoritario e conservatore. Bisognava ancora trascinare il popolo francese in una grande guerra per una nobile causa, unico modo per eliminare ogni resistenza e accendere l'entusiasmo del paese. La guerra, poi, diventava per lui tanto più necessaria in quanto dalla fine del '57 una grave crisi si era abbattuta sulla Francia, come su tutto il mondo. Incominciata negli Stati Uniti, nell'agosto, aveva dimostrato subito fino a che punto fosse giunta l'interdipendenza economica dei vari Stati rispetto alla crisi precedente del 1847, che si era svolta quasi in tanti compartimenti chiusi; inoltre, essa si rivelò subito molto diversa da quelle che l'avevano preceduta nella prima metà del secolo (1816-'17, 1825-'32, 1836-'39 e 1846-'47), quando, come nella vecchia società feudale, la limitata elasticità dei rapporti commerciali e le tendenze protezionistiche rendevano le conseguenze degli scarsi raccolti di grano veramente drammatiche, generando le carestie, terrore delle misere popolazioni.

Si riconobbe da tutti che questa crisi aveva avuto origine nello sviluppo straordinario di un notevole numero di imprese dai grandi capitali che erano state favorite da un diffuso spirito speculativo, particolarmente intenso negli ultimi anni. Tutto ciò aveva provocato — si disse allora — la crisi monetaria perché i capitali richiesti dalle imprese, dai lavori pubblici e dalle guerre — come quella di Crimea — avevano fatto aumentare la domanda dei capitali stessi sotto forma di biglietti di banca, domanda che la massa esistente aveva avuto difficoltà a soddisfare, e dipoi perché, la crisi avendo sospeso e rallentato la circolazione degli strumenti di credito, ne era stata sollecitata la richiesta del munerario che si era trovato, però, ancor più insufficiente; questo malgrado le recenti scoperte delle miniere d'oro in California e in Australia, scoperte che erano state a loro volta, uno

stimolo per la ripresa e per la speculazione. Secondo il presidente degli Stati Uniti, Buchanan, in un discorso del 4 marzo, le cause della crisi dovevano essere invece ricercate nel sistema vizioso e stravagante delle banche americane, che favorivano le folli speculazioni ed i giochi in borsa. Egli era convinto che crisi simili si sarebbero avute periodicamente fino a quando fossero esistite 400 banche, che erano portate per la loro natura e la loro organizzazione, a consultare piuttosto l'interesse dei loro azionisti che quello generale del commercio. Tuttavia, da simili premesse, il Buchanan non giungeva alla conclusione che fosse necessario istituire una banca centrale, ma gli sembrava più opportuno richiamare tutti alla saggezza, alla prudenza, ed al patriottismo.

Su questa teoria del presidente americano gli economisti si divisero: ci fu chi accettò l'accusa alle banche e chi si rifiutò di condividerla, tanto più che, si osservava, su 400 banche solo un piccolo numero aveva dichiarato fallimento. Ad ogni modo, da tutte queste discussioni risultava chiaro che la crisi era dovuta alla febbre di speculazione che si era impadronita del mondo, quasi si volesse riguadagnare rapidamente — troppo rapidamente — il tempo perduto. Si era scoperta l'importanza del credito e nessuna domanda di anticipi rimaneva inascoltata da parte delle banche: in Inghilterra, la Royal Bank di Liverpool prestò ad una sola ditta una somma quasi uguale al suo capitale ed un imprenditore avrebbe potuto in tre anni, come osserva Charles-H. Poutas, fare affari grazie al credito per 75 milioni con un capitale di 200.000 franchi,

Anche in Francia, negli anni precedenti, avevano avuto uno sviluppo straordinario diversi rami, soprattutto l'industria edilizia, le ferrovie, l'industria metallurgica e l'industria manifatturiera per quanto riguardava, in quest'ultima, i tessuti destinati all'esportazione. L'industria edilizia e le ferrovie avevano ricevuto l'impulso dalla politica governativa, così potente — osservava il *Journal des économistes* — in Francia per la notevole estensione dei poteri attribuiti al sovrano. Infatti, basta pensare agli immensi lavori pubblici intrapresi a Parigi, con uno scopo di grandezza imperiale e fatti fare dal governo con l'influenza da esso esercitata sulle amministrazioni locali, in tutte le città di qualche importanza; e per quanto riguarda le ferrovie, nel '58, erano in esercizio 7500 chilometri mentre ne erano in costruzione 1500 e ne restavano da costruire 2600. Le Compagnie ferroviarie avevano prelevato annualmente dall'erario pubblico e dal credito privato più di 300 milioni di franchi ed avevano raggiunto un'importanza da consentire loro di agire anche contro l'interesse comune. Così vi era chi consigliava di riunirle in una sola compagnia e di sottometterle al controllo dello Stato.

Ma l'impero napoleonico aveva creato una forza economica che avrebbe anche potuto porsi in contrasto con esso ed ecco, perciò, la necessità di non urtare le potenti società. Queste vedevano con un certo timore che il programma di costruzione delle strade ferrate era quasi giunto al suo termine (infatti, come si è visto su 9200 chilometri solo 2600 dovevano ancora essere

costruiti, nel '58), il che avrebbe necessariamente limitato la loro influenza e così pure incominciavano ad essere colpite, dal rallentamento delle costruzioni ferroviarie, le industrie metallurgiche, che essendosi impegnate in una produzione straordinaria, per cui avevano respinto ogni aiuto dall'estero, si erano venute a trovare con capitali, con maestranze e con forze produttive di ogni specie che sarebbero state sufficienti per un'attività doppia di quella che il mercato nazionale loro permetteva.

Gli industriali metallurgici erano i più decisi sostenitori del regime protezionistico, che era, in ultima analisi, quello su cui si reggeva anche l'impero napoleonico, ed essi, avendo puntato tutto sul consumo interno dovuto a cause eccezionali, erano assolutamente incapaci di trovare sbocchi all'esterno. La crisi aveva, oltre alle cause generali che abbiamo cercato di illustrare, anche e soprattutto queste cause. Era chiaro che quegli industriali avrebbero cercato di imporre al governo la ricerca di qualche mezzo straordinario per superare le difficoltà del momento. Un regime di libertà economica era da essi combattuto appunto perché incapaci di affrontare la concorrenza estera, ed invece era proprio questa la richiesta che saliva insistente dagli ambienti più qualificati, come poteva essere quello del *Journal des économistes*, che si faceva il portavoce di tali tendenze. Osservava, questa rivista, che sino allora moltissime industrie, in un « fatal aveuglement », avevano perseguito la soddisfazione di ciò che ritenevano loro interesse particolare, isolandosi così e contrapponendosi all'interesse generale: « C'est seulement ainsi que le système prohibitionniste a pu se perpétuer chez nous, quoiqu'il soit offensif pour l'intérêt collectif du pays, quoiqu'il soit préjudiciable au développement du travail national et par conséquent à l'amélioration des salaires et qu'enfin ce soit le plus grand obstacle que rencontre la vie à bon marché ».

Ascoltare queste critiche al regime protezionistico e cedere di fronte ad esse, avrebbe significato, per Napoleone III, attenuare il proprio potere assoluto e renderlo più liberale; la libertà economica avrebbe inevitabilmente portato con sé la libertà politica, e allora non sarebbe rimasto quasi più niente del suo impero e del suo programma grandioso di *prestige* e di *gloire*. Non poteva sfuggire alla presa che su di lui esercitavano le correnti protezionistiche e, pertanto, la soluzione della crisi e delle difficoltà in cui si trovava il suo paese doveva essere da lui trovata procedendo più in avanti in questa direzione, in modo da ridare vigore alle forze economiche che lo sorreggevano e da mettere a tacere le opposte forze, che, del resto, erano piuttosto teoriche e non avevano radici profonde nel paese; tanto che il *Journal des économistes* doveva limitarsi a riportare, a sostegno delle sue tesi, una petizione della Camera di Commercio di Montpellier con cui questa si pronunciava apertamente contro l'aggravamento del dazio sugli alcool richiesto da quasi tutti i produttori. Ma erano voci isolate, che avevano scarsa efficacia di fronte ai ben più estesi e potenti interessi protezionistici. La causa dei liberisti, perciò, che pure era alimentata da ristrette e significative mi-

noranze, aveva scarse possibilità di successo ed invano essi protestavano contro le «*défiances nullement justifiées*» dell'autorità ed invano si aspettavano che l'imperatore proclamasse, con un suo atto sovrano, quale gli era consentito dalla costituzione e quali ne aveva emanato in favore dei loro avversari, la libertà di commercio. Invece, Napoleone III, come abbiamo detto, non poteva ascoltare quelle voci se non voleva dissolvere il suo potere: la soluzione delle difficoltà in cui si dibatteva la Francia doveva essere da lui ricercata non in un'attenuazione liberale del regime, bensì in una affermazione di potenza all'estero che facesse dimenticare al popolo francese le sue sofferenze e che facesse ritrovare all'industria l'attività produttiva perduta. Forse agì su Napoleone III anche la grave situazione in cui versava l'industria della seta; infatti, questa, per la malattia che aveva colpito negli anni precedenti il baco da seta determinando una fortissima diminuzione del raccolto dei bozzoli, era costretta a rivolgersi per gli acquisti della materia prima alla Cina o all'Italia e, perciò, tale situazione poté far nascere il desiderio di impadronirsi, o almeno di far passare sotto l'influenza francese, dei centri della penisola dove più intensa era la produzione, soprattutto quelli dell'Italia settentrionale (da una statistica pubblicata dal Moreau de Jonnés nel 1856 risultava che la produzione della seta era nel Piemonte di 1.000.000 di chili; nel Lombardo-Veneto di 3.500.000; a Parma, Modena e Lucca di 275.000; in Toscana di 150.000; nello Stato Pontificio di 400.000; nel Regno delle Due Sicilie di 600.000). Se si pensa, poi, che l'importazione era salita nel 1849 a 2.358.000 chili per 97.000.000 di franchi rispetto a 1.600.000 del 1846 per 64.000.000 e che tendeva continuamente a salire perché gli industriali trovavano i prezzi dei contadini francesi troppo alti, si può comprendere l'importanza che assumeva per essi poter disporre della produzione italiana. Anche alla fine del '400 sembra che la spedizione di Carlo VIII sia stata mossa da tali esigenze. Questo per quanto riguarda il rifornimento della materia prima, ma quegli industriali dovevano attendersi notevoli vantaggi da una guerra che aprisse loro i mercati italiani e la politica liberistica del Piemonte offriva una certa garanzia: la superiorità del sistema produttivo francese lasciava prevedere una non difficile vittoria nella concorrenza con quello italiano. In realtà, dopo il 1860, il liberismo, esteso anche alla Lombardia, mise in grado l'industria lioneese, che non riusciva più a smerciare i suoi prodotti, soprattutto a causa della guerra di secessione negli Stati Uniti, di riversare i suoi prodotti in Italia, avendo ragione della resistenza dell'industria locale.

La guerra, pertanto, sembrava dover essere questa soluzione (del resto, è una vicenda a noi ben nota, quella dei governi assolutisti che imboccano la strada della guerra per salvarsi dalle difficoltà e dalle contraddizioni interne), ma occorre una guerra che rispondesse ai due requisiti: guerra di prestigio e guerra di stimolo per l'industria. L'Italia era l'unico campo in cui avrebbe potuto svolgersi una tale guerra: l'imperatore, tra l'altro, avrebbe assunto in tal modo un volto liberale proprio mentre salvava il suo regime dalle esi-

genze di una maggiore libertà. Ecco perché, nel corso del 1858, si andò sempre meglio precisando nel suo pensiero l'intenzione di scendere nella penisola per aiutare il Piemonte nella sua lotta contro il più valido sostegno continentale dell'assetto del 1815, cioè l'Austria.

* * *

Ma condurre una guerra in Italia sarebbe stato, per Napoleone, molto più difficile che svolgere una azione di graduale erosione delle posizioni austriache nei Balcani, quale aveva svolto in quegli ultimi tempi, perché, come ricordava il ministro degli Esteri austriaco, Buol, all'ambasciatore a Parigi, barone Hübner, la questione d'Oriente formava oggetto di negoziati e, di conseguenza, di accordi fra le grandi potenze, mentre le cose d'Italia erano garantite dai trattati stipulati e liberamente accettati da tutti. In altre parole, nei Balcani non erano state stabilite zone di influenza a differenza dell'Italia, assegnata all'influenza austriaca. Pertanto, Napoleone III doveva muoversi con grande circospezione e cautela per non destare sospetti e diffidenze e per non coalizzare gli Stati europei contro la Francia. Fu così che egli riprese l'atteggiamento del cospiratore e lasciò campo libero alle congetture che vennero formulate sulla visita che il Cavour gli fece a Plombières nell'estate del '58: la stampa non sapeva che significato attribuirle, se intenderla semplicemente come « une visite de politesse » oppure una visita con uno scopo politico. Non sfuggiva peraltro che lo scopo politico doveva essere stato preminente nel viaggio del primo ministro piemontese, ma non si sapeva quale esso potesse essere, od almeno lo si supposeva data la costante preoccupazione del Cavour di sfruttare ogni occasione per agitare il problema italiano. L'Hübner era perseguitato dal pensiero di quell'incontro giorno e notte e poco credeva alle assicurazioni del Walewski, il quale cercava di opporsi all'avventurosa politica italiana dell'Imperatore.

Eppure, questi era sempre più sospinto in tale direzione: in Francia le richieste di maggior libertà si facevano di giorno in giorno più insistenti e forti. Fra il 1858 e il 1859 tutta una serie di articoli su un quotidiano della capitale condannava apertamente il languore degli spiriti, l'unanimità passiva, l'asservimento della stampa che erano le caratteristiche del regime napoleonico: « Il serait grand temps de mettre un terme à cette torpeur: la France a besoin de ventilation ». E la *Revue des deux mondes* rincalzava: i titoli alle libertà politiche sono iscritti nei principi essenziali che reggono le società e nelle leggi che sono le formole di tali principi. Anche queste correnti politiche liberali, al pari delle correnti liberistiche, erano risolutamente contrarie alla eventualità della guerra, da cui temevano un rafforzamento dell'autoritarismo napoleonico ed un freno allo svolgimento verso soluzioni più aperte di governo. Definivano i propositi di guerra avventure irresponsabili e non potevano credere che l'imperatore si lasciasse trascinare dagli « ardeurs irreflechies » e dalle illusioni del Cavour, il quale, si diceva,

aveva bisogno del conflitto se non voleva abbandonare la direzione del movimento italiano ai rivoluzionari. Come l'Austria, ritenevano i trattati intangibili e denunciavano il *filibustierismo*, la febbre cinica da cui i governi francese e piemontese sembravano presi: la generosità di una causa non assolveva, per esse, la violazione arbitraria dei trattati.

Inoltre, non approvando la politica estera di Napoleone III, continuavano a vedere nella Russia un pericolo per l'Europa e ad affermare la necessità di arrestarla e non consentirle di penetrare più profondamente nel continente. A tale scopo, l'Austria non doveva essere indebolita perché essa aveva una ragione d'essere nel sistema europeo, soprattutto nel respingere l'espansione russa nei Balcani, dove lo zar poteva essere favorito, nella sua marcia verso Costantinopoli, dalle affinità di razza e di religione con i popoli di quella zona. E, poi, l'alleanza con l'Inghilterra era da esse indicata come uno dei cardini fondamentali della politica estera francese né si poteva credere che una tale intesa tradizionale potesse venire infranta dal capriccio di una persona. La *Revue des deux mondes*, infine, criticava apertamente l'opuscolo *L'Empereur Napoléon III et l'Italie*, che si sapeva ispirato direttamente dallo stesso imperatore, e riferiva, approvandole, le parole di Casimir Périer: « L'oro e il sangue della Francia non appartengono che alla Francia stessa », non nel senso però di uno stretto egoismo, bensì nel senso che il paese doveva essere reso responsabile delle gravi decisioni che si stavano per adottare. Solo la nazione poteva giudicare l'opportunità dei sacrifici che le si volevano imporre; la rivista, pertanto, ritornava alla richiesta fondamentale di una maggiore libertà. Del resto, il ritorno alle libertà pubbliche avrebbe costituito, anche per i popoli per i quali si voleva combattere, la più sicura garanzia del loro progresso politico.

Occorreva quindi rimettere d'accordo la politica estera, che appoggiava le rivendicazioni nazionali nei Balcani e in Italia, con la politica interna, ancora autoritaria: c'era una sostanziale contraddizione tra l'intervento della Francia al di là delle Alpi e le condizioni in cui essa stessa viveva, oppressa sotto un regime illiberale. In tale situazione era inevitabile che la progettata spedizione nella penisola incontrasse diffidenza ed ostilità: le mancava « un solide appui dans l'opinion, éclairée, retrempée, incessamment rectifiée par les discussions libres ». Il governo mostrava di non voler sentire questa opinione pubblica, che sola ne poteva fare la forza.

Quasi certamente, però, se Napoleone III avesse dato ascolto alla opinione liberale del suo paese, non avrebbe fatto la guerra d'Italia, perché esso era favorevole alla pace, né sentiva il desiderio di grandezza e di gloria da cui, invece, era mosso l'imperatore. Anzi quell'opinione pubblica faceva presenti i pericoli che ogni politica avventurosa avrebbe potuto generare, fra cui era soprattutto un'eventuale riunificazione degli Stati tedeschi: in Germania le complicazioni con l'Austria avevano sollevato le passioni popolari e ridestato le tendenze unitarie che erano sempre state combattute dalla Francia, perché un impero continentale di circa 60 milioni di abitanti sa-

rebbe stato, in ogni caso, una troppo grave minaccia. Napoleone III, per il momento, non sembrava accorgersi del pericolo (se ne accorgerà dopo la battaglia di Solferino) e non poteva assolutamente rinunciare al suo programma di fronte a questa opposizione liberale: troppo belle erano, per lui, le prospettive che lo spingevano alla guerra e troppo forti gli interessi che lo sostenevano (il 14 gennaio del '59 l'Hübner veniva a sapere dal Walewski che da dieci mesi regnava una febbrile attività negli arsenali francesi ed alla fine dello stesso mese l'ambasciatore austriaco osservava ancora: « Negli arsenali e negli stabilimenti militari c'è un'attività maggiore del solito. E soprattutto nel campo dell'artiglieria che sono eseguiti i lavori più importanti »: il che significava, evidentemente, maggiori ordinazioni specialmente all'industria siderurgica, che era stata, come si è visto, la più colpita dalla crisi).

* * *

D'altra parte l'Austria, che pur continuava a proclamare di non volere la guerra, di voler rimanere fedele alla difesa dei trattati (perciò se fosse stata attaccata avrebbe combattuto soltanto per restaurare l'ordine internazionale infranto), riarmava perché, diceva, a ciò costretta dalla tracotanza della Sardegna: ma avrebbe potuto decidersi al conflitto per motivi che, ad un certo momento le sarebbero apparsi superiori al mantenimento della pace. Anzitutto anch'essa era travagliata da una gravissima crisi finanziaria, che perdurava ormai da più di 10 anni, dal '48. Varie erano le cause di questa disastrosa situazione finanziaria, fra cui soprattutto la mancata riscossione delle imposte in Ungheria, dove la popolazione opponeva una resistenza sorda che l'esercito non riusciva a vincere. Per alcuni anni solo i pagamenti della Lombardia avevano potuto evitare la bancarotta finché nel 1855 il primo ministro Bruck, di fronte ad un deficit di circa 160 milioni di franchi, dovette cercare una soluzione, alienando le ferrovie ed emettendo una moneta di carta, il fiorino che sostituì la svanzica, che aveva subito una svalutazione del 3%: infatti si cambiava la vecchia moneta d'argento in ragione di 102 fiorini, valore nuovo, contro 100 fiorini del vecchio valore, mentre il rapporto legale sarebbe stato di 105. Era stato, questo, un provvedimento che aveva suscitato grande malcontento nel Lombardo-Veneto, ma che non aveva impedito che, nel 1858, in confronto all'enorme circolazione di 974 milioni di franchi, vi fossero nelle casse della Banca di Vienna soltanto 275 milioni. Inoltre, le forti variazioni dell'aggio, cioè la differenza tra il valore reale dei due mezzi di scambio (argento e carta) a cui la legge attribuiva lo stesso valore (nel 1855 era giunto ad essere del $9\frac{1}{4}$ per cento), rappresentavano un serio intralcio per i rapporti interni come per le relazioni internazionali.

L'Austria, pertanto, era ridotta ad una condizione veramente molto grave, da cui cercò di uscire alla fine del '58, mediante un prestito contratto in Inghilterra con l'aiuto del barone Rothschild. Ma anche questo mezzo si

rivelava molto difficile, perché i capitalisti britannici erano molto restii a dare il loro denaro per imprese guerriere. Allora il governo austriaco cercò di ricorrere ad un prestito interno di 200 milioni di fiorini, di cui la Banca di Vienna avrebbe dovuto anticipare 133 milioni. In tal modo, il debito di Stato verso la Banca stessa veniva ad essere più forte e più gravoso che mai, perché superava i 230 milioni di fiorini. In Austria erano state sempre le troppo strette relazioni della Banca con lo Stato a rendere così cattiva la situazione di quella ed anche a pesare su tutta la circolazione monetaria del paese. Meno che mai, perciò, ci si sarebbe potuti aspettare una non lontana liberazione dallo Stato. Intanto il cambio saliva in un mese a Londra da 114 a 144 e a Parigi da 45,50 a 58. Dichiararsi insolubili, osservavano le riviste di economia, nel momento stesso in cui si aumentava il debito, non era un mezzo buono per rialzare il credito austriaco, che era il più debole rispetto a quello delle altre grandi potenze. Ed ancora, all'inizio delle ostilità, il 14 maggio, l'Austria imponeva al Lombardo-Veneto un prestito di 75 milioni di fiorini: i versamenti avrebbero dovuto incominciare in giugno, quando ormai l'esercito austriaco aveva subito disfatte che lo ricacciavano dalla Lombardia. Si trattava, come si vede, di una situazione fallimentare, tanto che qualche storico ha visto, nella impossibilità finanziaria di mantenere ancora molto a lungo una grande armata mobilitata, uno dei motivi che spinsero il governo di Vienna a dichiarare la guerra.

Si disse anche, allora, che l'impazienza degli elementi militari avesse deciso l'imperatore d'Austria alla guerra, e tra le influenze che più avevano potuto sul suo animo si citavano quelle del suo aiutante di campo favorito, il conte Grünne e del generale Giulay. In realtà, può darsi che vi sia stata una simile influenza, ma la guerra aveva una giustificazione politica per l'Austria ben precisa: tra il gennaio e il febbraio del '59 nei Principati aveva trionfato la politica francese, avendo i Rumeni eletto, dietro suggerimento del rappresentante francese, Victor Place, il colonnello Alessandro Cuza Ospodar della Moldavia e della Valacchia, che venivano così formalmente riunite. Il Cuza era stato educato in Francia e subito dopo la sua elezione fu ricevuto da Napoleone III mettendo in rilievo, in tal modo, quanto egli dovesse la sua elezione all'intervento di questi. Nella successiva conferenza di Parigi dell'aprile la resistenza dell'Inghilterra e dell'Austria cedeva, il che costrinse il sultano ad accordare, poco dopo, l'investitura al principe.

L'Austria pertanto, aveva subito una sconfitta nei Balcani e proprio ad opera della Francia, la cui influenza in quelle regioni aumentava, e questo era molto grave soprattutto in un momento in cui da più parti si affermava che il nodo della politica europea era proprio nei Principati. Può darsi, quindi, che Francesco Giuseppe ed il suo governo abbiano pensato di prendersi la rivincita con una guerra contro il Piemonte e la Francia, sì da affermare solennemente che la monarchia degli Asburgo non aveva abdicato al suo ruolo di grande potenza.

* * *

Napoleone III trasse dalla guerra tutto ciò che aveva desiderato: anzitutto essa apportò grande gloria alla sua Nazione: « Le vieu sang français retrouve son éternelle jeunesse, la France s'abandonne à l'ivresse des batailles: elle respire tout entière le souffle héroïque qui anime ses soldats », così si scrisse in Francia dopo la battaglia di Solferino. Aveva sì dovuto sospendere improvvisamente la campagna per il timore che un indebolimento eccessivo dell'Austria lasciasse via libera al nazionalismo tedesco in Germania e favorisse la formazione di un potente stato di là dal Reno, ma ormai aveva raggiunto ciò che si era prefisso: aveva cioè sostituito all'influenza austriaca nella penisola quella francese ed aveva soprattutto messo a tacere, nel suo paese, le correnti liberali le quali non osavano più contrastare l'entusiasmo popolare. Tutto era stato dimenticato nella « ivresse » delle vittorie d'Italia e l'imperatore si vide persino acclamato dal *faubourg* Saint-Antoine, uno dei sobborghi che più gli erano stati contrari. La stessa *Revue des deux mondes* parlava di unanimità e di forza generosa della nazione che correva ad aiutare la nobile causa dell'emancipazione dei popoli. Poteva sì, questa rivista, augurarsi ancora che la costituzione, sempre presentata come perfettabile, fosse svolta nel senso di una maggiore libertà, a cui il paese stesso aveva dimostrato di essere maturo, ma la sua voce cadeva nel deserto e i Francesi sembravano aver perso ogni interesse per i problemi politici e preferire l'ordine alla libertà. Che era appunto il risultato a cui aveva voluto giungere l'imperatore, il quale era riuscito ad infrangere l'opposizione liberale, ridando ai Francesi il piacere delle grandi avventure militari.

FRANCO CATALANO

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

MASSIMO BONTEMPELLI

(Nato a Como il 12 maggio 1878)

Parlando all'Accademia d'Italia il 17 gennaio 1937 per commemorare Pirandello, Bontempelli esordiva con dichiarazioni decisamente compromettenti: « lo sciocco è, per definizione, il negatore di misteri.... E la intelligenza non è altro che questo: riconoscimento e confessione del mistero, che è la sola realtà ».¹ Ogni autentico scrittore, quando s'investe della parte di critico, finisce necessariamente per confessarsi e per svelare i motivi reconditi della propria poetica; la critica si traduce in un ritrovamento di affinità elettive. E bisogna convenire che l'ipoteca pirandelliana sia stata sull'opera di Bontempelli una delle più avvertibili. Se la vita umana, il mondo, sono per Baudelaire una geografia segnata da « foreste di simboli », anche Bontempelli s'inserisce in quel 'credo' letterario ed esistenziale: è forse l'ultimo dei simbolisti, l'ultimo profeta del mistero, almeno in Italia. Di qui anche il fascino della sua opera di narratore in un periodo in cui la narrativa, considerata almeno dal punto di vista delle sue responsabilità ideologiche, pareva aver preso una lunga vacanza. « Questa non era divagazione — aggiungeva Bontempelli —. Siamo in pieno nell'aura agitata e creata da Pirandello ».²

È da notare che, per Bontempelli, Pirandello anziché essere il logico dinamitardo che colloca un'infallibile bomba sotto le tavole del teatro borghese, è prima di tutto un poeta del mistero che appartiene pertanto — siamo tentati di concludere — alla famiglia dei Pascoli,³ o addirittura a quella dei Maeterlinck. Questo ci basti per riconoscere che il pirandellismo di Bontempelli non è già un atteggiamento puramente letterario, ma non è neppure da intendere come una sottoscrizione completa del mondo ideologico del commediografo siciliano. Si potrebbe anche parlare di un Pirandello tradito;

¹ Pirandello, *Leopardi*, D'Annunzio, Milano, Bompiani, 1938, p. 5.

² *Ibid.*

³ Bontempelli fu un deciso ammiratore del Pascoli; cfr., per es., *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 243 (l'articolo è del dicembre 1930).

sarà più prudente dire un Pirandello ritagliato a propria immagine. Gli interessi critici di Bontempelli nei confronti della società contemporanea, delle sue strutture, delle sue convenzioni, sono pressoché inesistenti; e non si potrebbe mai legittimamente leggerlo alla luce e coll'esempio a fronte di *Tutto per bene*. Si prenda un libro esemplare come *Il figlio di due madri*. E, si sa, la storia di un prodigioso caso di reincarnazione. Improvvisamente una madre perde il proprio figlio: non fisicamente; anzi, in una maniera più totale. In Mario, a distanza di sette anni, è trasmigrata l'anima di Ramiro; Mario è così, naturalmente, figlio di Arianna, ma nella realtà più profonda, di Luciana: la prima madre ch'egli ha ritrovato e che lo ha riconosciuto e lo vuole per suo. È maternità vera quella della carne o quella dell'anima? Si potrebbe pensare che Bontempelli si compiaccia d'infrangere o di rovesciare una convenzione sociale. Si veda, per affinità, un caso analogo di Pirandello, appunto *Tutto per bene*. Ma la differenza d'accento sta proprio in questo: che dove Pirandello opera veramente una critica della società borghese in quelli che sono i suoi rapporti apparentemente più solidi e in realtà più labili, Bontempelli punta tutte le sue forze sul giuoco del mistero. È quello che unicamente lo interessa e lo affascina quasi in un'estrema istanza romantica. D'altronde crede Bontempelli veramente al mistero, colla fede intatta e vivacemente polemica dei simbolisti? È sufficiente il mistero tragico a determinare in lui una vera fede religiosa (fede in senso lato), come appunto in Arturo Graf, in Giovanni Pascoli? Si ha in realtà l'impressione che tutto si risolva nella misura di un giuoco perfetto; e il mistero non sarebbe dunque che un *alibi* alla letteratura.

Lo stesso si potrà dire di un romanzo come *Gente nel tempo*, che è del '37, apparso pertanto a otto anni di distanza dal *Figlio di due madri*. Qui l'intenzione e il giuoco sono anche più evidenti. Attraverso la storia di una famiglia si giunge a una scoperta sensazionale: per una legge misteriosa tutti i suoi componenti, a cominciare dall'anno 1900, sono destinati a morire ciascuno ogni cinque anni. La scoperta di questa legge inflessibile determina a sua volta una più accentuata condizione di orgasmo, una cooperazione quasi, da parte degli stessi predestinati, al giuoco imperscrutabile del destino. Destino di morte. Allora, l'ispirazione di Bontempelli potrebb'essere precisata, nelle sue componenti storiche, lungo un arco assai complesso, da Poe fino a Kafka, nel segno di un particolare impegno che diventa in lui più letterario che umano. (Per questo — si dica qui per inciso e una volta per sempre — Bontempelli è, tra gli scrittori italiani del Novecento, quello che meglio di ogni altro può essere forse inserito in un panorama europeo). Ma è proprio quel comune destino di morte che ci richiama all'idea di meccanismo e quindi di *divertissement* o di alibi: motivi comuni a tutta l'arte dello scrittore. D'altronde qual'è la società che Bontempelli ci dipinge? È quella di una ricca ed alta borghesia di antiche tradizioni. Ma è forse essa ricreata con intenzioni particolarmente critiche, o non è piuttosto quella società tipica e generica a un tempo che suol essere, appunto per definizione, chiamata «la so-

cietà»? È certo che essa è l'unica società che Bontempelli supponga. Come tale essa ha un'apparenza, quasi una struttura interna, di tipo dannunziano. È una società agiata, che del resto non si accorge neppure di esserlo. Per essa non hanno luogo problemi se non squisitamente morali e metafisici.

D'Annunzio è, per quanto la critica, in parte, e l'autore stesso lo abbiano escluso, l'altro grande efficiente polo ispirativo di Bontempelli, insieme con Pirandello. È anzi, in ultima analisi, quello che agisce con un più forte richiamo di affinità, anche se in maniera più sotterranea e meno diretta. Chi legga la commemorazione di D'Annunzio tenuta da Bontempelli a Pescara il 27 novembre 1938,⁴ potrà anche rimanere deluso. La raccolta, in uno stesso volume, di pagine critiche su due scrittori patroni poteva lasciar sperare di più: una penetrazione più approfondita da parte di Bontempelli del proprio problema artistico attraverso la contrapposizione stessa di due voci tanto discordi, eppure in lui consonanti. Quanto a D'Annunzio si può dire che Bontempelli se la cavi elegantemente, non rinunciando ad elevarne al livello del mito l'opera e la vita; anche se tra le righe si potrà leggere pur sempre l'inappagamento, il dubbio, nei confronti dell'arte dannunziana.

Eppure quella suggestione è fortissima in ogni suo libro, fino alla possibilità di riscontri minuti. Leggiamo in *Gente nel tempo*: « Sai? — disse Dirce — siamo arrivate giù alla fontanella del capelvenere che s'era seccata, invece ora ricomincia a dar acqua ».⁵ La fontanella ha molto in comune, più che colla Fonte Perseia della *Città morta*, colla Fonte Gioietta della *Fiaccola sotto il moggio*: « Anco la fontanella di Gioietta / ammutolita s'è. La gromma intasa / tutto: le tre cannelle sono secche.... »; e ancora: « Non dà più / acqua. Il canale s'è ingrommato ».⁶ Sono raffronti da fare, è vero, con molta cautela, tutti affidati del resto alla riprova di un orecchio interno; ma è chiaro che non valgono per se stessi, ma piuttosto per un'aria comune che li ravvicina. Qui una stessa aspettazione tragica, pur nella levità della cosa esposta, sulla quale del pari i due scrittori paiono giocare.

D'altronde un carattere fondamentale di molti personaggi di Bontempelli è quello di un'istintiva fisicità appunto dannunziana. Così è di Vittoria durante il suo soggiorno veneziano (basterebbe pensare al mito di Venezia nel *Fuoco*): « Pianse più volte gettata disperatamente sul letto come se intorno a lei il mondo fosse scomparso, poi correva fuori e la sua anima si metteva a lottare contro la violenza dei colori. Qualche ora si sentì infernale, in altre era una bestia battuta ».⁷ Non si sa, alla fine, se il nucleo vero del romanzo sia, ad esempio, nell'incipiente adulterio di Vittoria, o piuttosto nell'ossessione di Dirce e di Nora di fronte alla consapevolezza del loro destino. A parer nostro più nel primo che nel secondo motivo: il primo consente a Bontempelli di essere più liberamente scrittore, il secondo lo ri-

⁴ Cfr. Pirandello, Leopardi, D'Annunzio, cit.

⁵ *Gente nel tempo*, Milano, Mondadori, 1946, pp. 39-40.

⁶ G. D'ANNUNZIO, *Teatro*, Milano, Mondadori, 1942, pp. 939 e 990.

⁷ *Gente nel tempo*, ed. cit., p. 83.

chiama al suo paradossale impegno di dimostrazione, come se le sue eccezionali qualità di scrittore, appunto, avessero bisogno di un alibi. Il romanzo si chiude con un ammonimento dell'abate Clementi: « La vita è essere incerti, Dirce, la vita è non sapere, non sapere né quando né dove uno va, Dirce ». ⁸ È una conclusione che ci rinvia alle righe citate dalla commemorazione di Pirandello; ma anche qui crediamo che si sbaglierebbe a volerla considerare come il vero indice del libro. Bontempelli si diverte quasi a civettare col mistero. C'è più verità nelle pagine che trattano della vita di Dirce e di Nora a Milano, insieme colla direttrice di casa, Narcisa, che non nell'apparente bilancio del romanzo. L'arte dello scrittore è tutta in quel suo segreto di trattare con eleganza e naturalezza la psicologia morbosa ed abnorme dei propri personaggi, il rapporto di amore-odio tra le due sorelle, o già prima il dramma fantastico e chiuso in una provincia flaubertiana della loro madre Vittoria.

E forse, a questo proposito, un romanzo esemplare, per quanto variamente inteso e giudicato, dovrà essere considerato *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*. Apparve nel 1930. Dopo le « allegorie » palazzeschiere del *Codice di Perelà* o della *Piramide*, dopo un esempio di *engagement* come quello di *Rubè*, la narrativa italiana si stava avviando sul binario della prosa d'arte. Già nel 1920 erano stati pubblicati i *Pesci rossi* di Emilio Cecchi; nel 1928 usciva *Tempo innamorato* della Manzini, che saremmo tentati di considerare come il prototipo del romanzo nato nel clima della prosa d'arte. Bontempelli poteva avere l'aria di battere una strada più vecchia. In realtà era una strada più europea. Il suo « realismo magico » ci mostra oggi la sua esperienza come più direttamente ravvicinabile a quella di uno scrittore veramente europeo quale Thomas Mann. La prosa di Bontempelli non ha, almeno per ora, niente in comune coi canoni della prosa d'arte; né del resto egli si prefigge un'interpretazione della società contemporanea, come già Borgese. Non è neppure una prosa lirica. E se mai una prosa di memoria, di carattere frammentistico: brani di realtà rivissuti nella risonanza di uno strazio segreto e inserito in una trama irreale, impossibile. Si può dire che Bontempelli resti sempre, in senso trasposto, uno scrittore autobiografico, alla stessa maniera che si dimostrava tale nei primi libri: *La vita intensa*, *La vita operosa*, *Viaggi e scoperte*: è una biografia possibile, un'esperienza eventuale e non vissuta rievocata poi da una memoria per così dire extra-temporale: quella memoria che ha il compito di ricordare le cose che potevano essere accadute: nostre o d'altrui, alle quali, per elezione di gusto poetico, si vorrebbe aver partecipato. Così è della fuga dei due figli di Adria, Tullia e Remo, dalla casa di campagna, per raggiungere la madre in città. Così delle lunghe giornate, anni incalcolabili di Adria, nel suo ritiro parigino. Così della morte di Tullia sorpresa dagli austriaci come spia italiana. Ancora una volta una sensibilità dannunziana sormonta nella pagina: « Tullia ora non provava sgomento, né

⁸ *Gente nel tempo*, ed. cit., p. 245.

dolore per la ruina. La fasciava un destino gelido e tranquillo». ⁹ Il caso letterario e umano di Tullia finisce per ricollegarsi, sia pure attraverso ben altra maturità d'arte, a quello della protagonista di *Costanza*: una tragedia di tipica industria dannunziana che Bontempelli aveva pubblicato nel lontano 1905, ¹⁰ al tempo in cui egli era più intento alla sua attività di poeta: a Torino nel 1904 erano apparse le *Egloghe*, a Palermo nello stesso 1905 *Verseggiando*; erano in preparazione le *Rime di solitudine*. Quella di Bontempelli non è prosa lirica, ma è pur sempre magia poetica: nella sua stessa prosa, naturalmente, Bontempelli traduceva la propria disponibilità d'inventore meraviglioso.

« Inventare il vero »: è una citazione di Verdi che lo scrittore premise, insieme con alcune altre, all'*Avventura novecentista*; e un'altra citazione, questa volta da Cervantes, può essere felicemente illuminante a penetrare nella poetica bontempelliana: « Lo sa Iddio se esiste o non esiste nel mondo una Dulcinea, se è immaginaria o no: queste non sono cose che debbano essere appurate fino in fondo ». ¹¹ Possiamo dire pertanto che tutta la prosa di Bontempelli partecipi di un carattere ariostesco, consistente appunto nell'inventare il vero secondo una perenne reversibilità tra verità e fantasia. È il caso di *Ciro del sole*, un'esperienza estrema nella quale l'autore pare aver rinunciato a ogni ambizione di sovrasenso e di struttura. Il pirandellismo del *Figlio di due madri* o le « foreste di simboli » di *Gente nel tempo* si dissolvono. Pare che Bontempelli ceda alla dolce seduzione della prosa d'arte; e d'altronde l'invenzione del vero è una poetica che alla prosa d'arte si confà squisitamente. O forse, nonostante le affinità pratiche, si sarà più vicini alla realtà delle cose, attribuendo questo libro proprio a un'intenzione di solarità ariostesca.

Nella preziosa scrittura di Bontempelli c'è qualcosa che va ben oltre il carattere d'elzeviro di molta prosa d'arte. Bontempelli non trucca o non abbellisce la realtà: appunto la inventa. *Viaggio d'Europa*, *La via di Colombo*, *Le ali dell'ippogrifo* sono tre racconti che potrebbero inserirsi perfettamente in una poetica « rondista », per quel tanto di miticamente leopardiano e di allusivo che essi contengono; miti, del resto, senza riprove e senza intenzioni dimostrative: miti secondo un'accezione classica più che tendenziosamente moderna. Favole meravigliose e non più; anche se tra le righe del terzo racconto, *Le ali dell'ippogrifo*, si potrà leggere una precisa moralità: « Una somma intelligenza ha scritto che un uomo ha scoperto l'America per cacciare la noia. Noi diciamo e facciamo sempre le stesse cose in un ambito minimo; allora un cambiamento di luce sull'acqua diventa un'avventura molto più profonda di quelle che raccontano le storie. Noia è non sapersi accorgere delle variazioni minime, quelle dalle quali comincia il

⁹ *Due storie di madri e figli*, Milano, Mondadori, 1956, p. 255.

¹⁰ *Costanza*, Torino, Tipografia Editrice del « Piemonte », Mensio, Raselli e C.

¹¹ *L'avventura novecentista*, ed. cit., p. 7.

cammino per scendere in profondità». ¹² Ma è che Bontempelli inventa volta per volta anche le sue moralità, perché il mito ne risulti formalmente completo: non già ch'egli vi aderisca o le partecipi. Inchiodarlo, lungo il corso della sua opera, a questa o a quella dichiarazione sarebbe un patente errore. Bontempelli è perpetuamente disponibile ad ogni saggezza, come ad ogni interpretazione del mondo. È, come scrittore, un possibilista, purché il fine ultimo resti la meraviglia.

* * *

Fin qui siamo venuti parlando del Bontempelli più noto e divulgato: alla stessa maniera che, parlando di Palazzeschi, si fosse accennato soltanto alle *Stampe dell'Ottocento*, alle *Sorelle Materassi*, al *Palio dei buffi*. Ma esiste anche un Bontempelli più arcaico e più legato all'avventura futuristica: quello della *Scacchiera davanti allo specchio*, e prima ancora della *Vita intensa*, della *Vita operosa*, di *Viaggi e scoperte*. La *Scacchiera* apparve nel 1922, a undici anni di distanza dal palazzeschi *Codice di Perelà*. Il denominatore futurista vale soprattutto per Palazzeschi, anche in nome di quell'aggressività mordace, di quell'impostazione da allegoria satirica che si è creduto di riconoscere in quel libro esemplare. In Bontempelli agisce piuttosto l'affinità pirandelliana. Qui, più che in ogni altra sua favola, egli ha saputo raggiungere Pirandello attraverso la poetica pascoliana del «fanciullino» (non si dimentichi che la *Scacchiera* fu pubblicata nella «Biblioteca Bemporad per i ragazzi»): e d'altronde la poetica del «fanciullino» può essere anche considerata come presente alla base della nuova penetrazione visiva di Pirandello, della sua possibilità di radiografare la realtà.

Si è parlato di un Bontempelli possibilista: tale egli diventò da quando finì per accentuarsi il suo funambolismo letterario. Ma all'inizio egli sapeva riconoscere un'apertura di possibilismo nelle cose stesse: la mirabile sfaccettatura, la pluralità d'angolazione non era già nello scrittore ma nella realtà medesima. Questo possibilismo si dovrà allora chiamare piuttosto relativismo. Non esiste una realtà sola. Ogni episodio della realtà è come a fronte di un ipotetico specchio: lo specchio anzi non è altro che la linea di divisione tra l'una e l'altra realtà: relative alla stessa maniera l'una all'altra. «Oramai — concluderà il Re Bianco — posso dirti un'altra cosa: che anche tutta questa faccenda delle immagini riflesse, te l'ho detta, così, perché con voi gente di là m'è parso opportuno fingere di credere che la verità stia come dite voi. — E invece come sta? — Sta che le persone vere, le persone reali, siamo propriamente noi, noi di qua. Siete voi, che non siete altro che delle immagini, delle apparenze senza sostanza. Il mondo siamo noi». ¹³

¹² *Giro del sole*, Milano, Mondadori, 1942, p. 167.

¹³ *La scacchiera davanti allo specchio*, Firenze, Bemporad, 1922, pp. 154-55.

E il relativismo finisce per complicarsi all'infinito: anche al di là dello specchio non esiste una sola categoria di verità. Gli scacchi e i manichini si contendono la sovranità di quel mondo di ombre; e c'è anche un più profondo aspetto di dubbio: chi sono gli uomini? Quelli che al di là dello specchio si tramutano in un divenire incessante e non sono mai uguali a se stessi, o quelli che, fuori di ogni contingenza eraclitea, sono stati bloccati dallo specchio, per sempre, nell'attimo stesso che vi sono stati per una volta riflessi?

Convieni dire che questo sia il Bontempelli più inquietante. Quello che ha più sottilmente avvertito una condizione del Novecento. Più tardi egli ha cominciato a giocare con essa. Chi volesse individuare la genesi di questa progressiva elusione di responsabilità potrebbe indicarla in quel cataclisma comune al quale non si è sottratto nessun aspetto della nostra letteratura del Novecento: il fascismo. Ma non bisogna insistervi troppo. Nella natura di Bontempelli c'è stata da sempre l'anima di Till Eulenspiegel (per riprendere una felice indicazione del Russo), e come tale egli ha saputo sgusciare attraverso molte reti. Non è stato come per Palazzeschi che aveva ai suoi inizi forse qualcosa di più da dire, un maggiore impegno umano da sostenere, e non è riuscito a contrabbandare il meglio di sé tra le maglie delle reti nemiche.

È certo che in questo Bontempelli si dovrà riconoscere anche un'affinità palazzeschiana; e forse non tanto col *Codice* quanto con quelle pagine preziose raccolte sotto il titolo di *Scherzi di gioventù*¹⁴ dove più agisce l'inquietante poetica del «fanciullino», il metodo dell'innocenza rivelatrice. D'altronde i suoi rapporti col futurismo Bontempelli li dichiarò molto lucidamente: «Noi professiamo una grande ammirazione per il futurismo, che nettamente e senza riguardi ha tagliato i ponti tra Ottocento e Novecento. Senza i suoi principii e le audacie lo spirito del vecchio secolo, che prolungò la propria agonia fino allo scoppio della guerra, ancora oggi ci ingombrirebbe: nessuno di noi novecentisti, se non fosse passato traverso le persuasioni e le passioni del futurismo, potrebbe oggi dire le parole che aprono il nuovo secolo».¹⁵ E precisava subito lo stacco che lo distingueva da quella scuola, almeno in sede stilistica: se il futurismo era «soprattutto lirico e ultrasoggettivo», il vero novecentismo tendeva invece alla proiezione oggettiva dell'opera creata, in modo che si staccasse definitivamente dall'autore; suo compito era quello di «inventare i miti e le favole necessari ai tempi nuovi» (e per questo si è parlato di un valore del mito quasi in senso classico ed etimologico); «di qui — egli proseguiva — il nostro atteggiamento anti-stilistico: noi cerchiamo l'arte d'inventare favole e persone talmente nuove e forti, da poterle far passare traverso mille forme e mille stili mantenendo quella forza originaria.... Il futurismo invece fu soprattutto stilistico e gran parte della sua poetica fu fatta di regole formali».¹⁶

¹⁴ A. PALAZZESCHI, *Scherzi di gioventù*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956.

¹⁵ *L'avventura novecentista*, ed. cit., p. 38 (l'articolo è del giugno 1927).

¹⁶ *L'avventura novecentista*, ed. cit., pp. 38-39 (stessa data).

Lontano dalla verità di cronaca e del pari lontano dalla fiaba, l'intenzione di Bontempelli è tutta nel riconoscere l'elemento magico nella realtà: «La vita più quotidiana e normale vogliamo vederla come un avventuroso miracolo». ¹⁷ Erano nate in quella direzione le pagine della *Vita intensa* e della *Vita operosa* raccolte appunto in seguito sotto il titolo di *Avventure*. Nel giugno 1930 Bontempelli avrebbe scritto: «La vera norma dell'arte narrativa è questa: raccontare il sogno come se fosse realtà, e la realtà come se fosse un sogno». ¹⁸ Tale formula ariostesca era dunque tradotta in quei romanzi d'avventure che avevano tutta l'aria di un futuristico e palazzeschiando «lasciatemi divertire». E come già era avvenuto per Palazzeschi, il futurismo di Bontempelli assumeva una terza dimensione, quella critica e come tale realistica, che al futurismo di scuola era mancata (si capisce che l'indicazione di futurismo si dovrà intendere in accezione di comodo, per quel che concerne il carattere formale e strutturale di quel momento espressivo di Bontempelli).

Ma più che nell'*Avventura novecentista* dove tante volte e lucidamente si parla del futurismo come dell'estrema e fragorosa combustione degli ultimi ottocenteschi residui romantici, il nostro scrittore ci ha lasciato un bilancio geniale di quel movimento letterario in un capitolo della *Vita intensa*: «Mio zio non era futurista». È la diagnosi del futurismo stilistico in quanto ricerca di un'estrema originalità, quando di contro a quest'ultimo mito romantico Bontempelli opponeva l'anonimia del nuovo mitografo: il mitografo novecentista. Nella figura dello zio è tutto il vecchio Ottocento accademico, quello dei d'Ancona, dei Renier, dei Flamini, che improvvisamente si dissolve nel segno del nuovo dinamismo. È il momento della grande metamorfosi: lo zio comincia a lavorare da futurista: «Ero pronto, con le mani, i piedi e il cuore tesi. Mio zio entra nello studio, è vicino alla scrivania, vi gira attorno, siede.... Prende in mano un lapis. Ne guarda la punta. Poi lo volta. Si china verso il foglio. Sta per scrivere. Io sto per agire.... Proprio in quel momento scoppiò la guerra europea». ¹⁹ Così, quando Bontempelli ci dice di voler rappresentare la realtà come se fosse sogno, occorrerà distinguere: quella tale equivalenza ariostesca (di cui tanto hanno parlato i critici stessi dell'Ariosto) sarà realizzata nella forma più pura e semplice nel periodo pieno: tipico esempio *Il figlio di due madri* e *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*. Ma qui, nei romanzi d'avventure, la formula si dimostra più insufficiente, per quanto tecnicamente esattissima: è proprio attraverso l'elemento «sogno», l'apparente rarefazione rappresentativa, che Bontempelli agisce come critico della società contemporanea: letteraria e no. Un libro come *La vita operosa*, che segue immediatamente alla *Vita intensa*, è da considerare sul piano delle più felici «allegorie» critiche del primo Novecento, accanto perciò al *Codice di Perelà*, alla *Piramide* di Pa-

¹⁷ *L'avventura novecentista*, ed. cit., p. 19 (l'articolo è del settembre 1926).

¹⁸ *L'avventura novecentista*, ed. cit., p. 251.

¹⁹ *La vita intensa*, Firenze, Vallecchi, 1920, pp. 148-49.

lazzeschi e, se pure il registro tecnico-espressivo è tutt'altro, a *Rubè* di Borgese. Pochi libri sono stati più acuti nel ritrarre il senso di disorientamento e di intima crisi dell'uomo « umano » all'indomani della prima guerra mondiale. Lo scrittore protagonista è costretto ora a mettere a frutto le sue qualità in un'agenzia di *slogans* pubblicitari! E un po' lo stesso procedimento per cui la calvizie di D'Annunzio era sfruttata per la propaganda della Chinina Migone. Quello era il destino « di tutti gli uomini che hanno capito la vita nuova, di tutti gli uomini che stanno creando il nostro grande domani, gli uomini, signore, della Italia di Vittorio Veneto ».²⁰ In piena orgia nazionalista Bontempelli è dei pochi che abbiano saputo vedere a fondo. Parla il « pescecane »: « Può darsi che il destino del pescecianismo, com'è stato già di far durare la guerra fino alla vittoria, sia ora di salvare la borghesia, o almeno prolungarle la vita; e può altrettanto darsi che sia quello di farla morire d'aneurisma e d'ingorgo: non s'esce da questo dilemma ».²¹ La grande avventura industriale del dopoguerra sarà conclusa dal fascismo. Il fascismo ratifica, nella sua irrazionalità ideologica, l'irrazionale che è alla base della vita industriale: « Se un lavoro richiede una determinabile somma di tempo e di energia, un lavoro doppio richiede doppio tempo e doppia energia. Invece lo stesso tempo e gli stessi atti che concludono un affare uguale a dieci, possono concluderne uno uguale a cento, mille: il campo di potenza d'un uomo d'affari è perciò illimitato ».²² L'uomo « umano » passa dall'agenzia pubblicitaria al commercio dei legnami. Fallisce sempre. Ed ecco davanti a lui e da lui incontrollabili dispiegarsi gli eventi politici: « c'era dunque quella specie di parte politica, acceso avanzo dei recenti spiriti di guerra, denominata 'fascismo', e trovavasi in reciso contrasto di atteggiamenti con il rivoluzionarismo comunista.... I cittadini d'Italia — cioè coloro che non avevano una fede assoluta in alcuna delle tesi politiche in contrasto — erano mossi da un solo spassionato desiderio: il desiderio che una qualunque delle due bandiere — oppure una terza, o una quarta, o una ennesima — riuscisse a bruciare tutte le altre e imporsi amabilmente sul paese ».²³ A questo punto l'uomo « umano » diventa uomo « qualunque »; ma si badi che queste cose Bontempelli le scriveva nel 1920: la lucidità di diagnosi non potrebb'essere maggiore.

Ora possiamo anche rispondere meglio a un interrogativo: come Bontempelli reagì al fascismo? Tutta la sua carriera di narratore può essere così articolata. Con *Socrate moderno* (del 1908) egli cominciò come scrittore provinciale, ironico e intimista: si veda *La tavola della signora*, *Sotto i torchi*. È il mondo idillico di De Amicis rievocato con finissima amarezza satirica attraverso la lente stilistica di un certo Verga (*Il maestro dei ragazzi*, per esempio, da *Vagabondaggio*). *Sette Savi* (del 1912) è già un libro nuovo e prepara i romanzi d'avventure. La situazione dell'uomo « umano » nella società

²⁰ *La vita operosa*, Firenze, Vallecchi, 1920, p. 38.

²¹ *La vita operosa*, ed. cit., p. 64.

²² *La vita operosa*, ed. cit., p. 99.

²³ *La vita operosa*, ed. cit., pp. 120-21.

moderna e borghese è già avvertita secondo un'angolazione pirandelliana: *Il giusto mezzo*, *La paura di morire*, *Il ribelle in riga*: è un *Palio dei buffi* « avant lettre » visto alla luce di dolorosi paradossi. Poi è la volta del realismo critico in chiave futurista: *La vita intensa*, *La vita operosa*. È questo il Bontempelli più ricco, più nuovo, più sollecitante. Quindi il realismo futurista diventa realismo magico. Le ragioni critiche si dissolvono. Quel che c'era di più pirandellianamente autentico nei romanzi d'avventure (come indicazione di crisi della persona) diventerà pirandellianamente esplicito, ma in senso più meccanico e gratuito. In questa direzione la stessa *Scacchiera davanti allo specchio* ha per noi un significato minore: è già un divertimento metafisico, non più un divertimento in chiave storica. E del resto in quella metafisica quegli elementi che si vorrebbero chiamare la realtà umana o il sedimento fisico sono anche troppo assenti (come del resto sono in tutta l'opera di Bontempelli: scrittore di una straordinaria secchezza sentimentale, che non vuol dire carenza): metafisica per metafisica, si veda un racconto classico come *Le petit Prince* di Saint-Exupéry. Il tessuto parrebbe lo stesso; ma il fanciullo di Bontempelli è un logico, quello di Saint-Exupéry un sentimentale.

Col realismo magico Bontempelli si propone d'inventare i miti moderni. Un libro, *Viaggi e scoperte*, che porta anche come melanconico sottotitolo *Ultime avventure*, può essere considerato, essendo immediatamente successivo alla *Vita operosa*, come l'anello di congiunzione tra il primo e il secondo Bontempelli: tra quello della realtà e quello del mito. Certe aperture fanno già pensare alle cose ultime dello scrittore: « Il mio secondo viaggio fa all'età di anni diciotto, in quel paese dei Belcondi di cui fa cenno Nemke nella *Bibliotheca virorum itineribus illustrium* »:²⁴ e ci vengono a mente certi bontempelliani d'oggi, da Delfini, a Landolfi, a Bigiaretti di *Uccidi o muori* (d'altronde quello dell'eco storica di Bontempelli nel nostro Novecento è un capitolo tutto da scrivere: e darebbe importanti risultati). *Viaggi e scoperte* inizia una direzione che ci condurrà fino a *Giro del sole*. Una nuova poetica si va maturando: accanto al metafisico pirandelliano è il mitografo solare, secondo gli assunti più caratteristici del novecentista (vogliamo dire l'animatore della rivista « 900 »). In un articolo del dicembre 1926 Bontempelli scriveva: « Quanto alla letteratura, vedremo avanzarsi al primo piano l'opera narrativa, quella specialmente che si fonda sull'invenzione e sull'intreccio. In questi racconti o romanzi tutto *diventa* esteriore, e lo spirito lirico si fa natura e storia. Il grado di verità dell'osservazione realistica o dell'analisi psicologica, la vibrazione dei sentimenti, il giuoco degli ambienti, tutti quegli elementi che presso i romanzieri più celebrati dell'Ottocento erano fine a se stessi, acquistano presso gli scrittori d'intreccio un valore puramente strumentale, diventano i semplici motivi della dinamica delle favole. Penso a Dumas padre, che nessun critico poteva ancora studiare come poeta, e

²⁴ *Viaggi e scoperte*, Firenze, Vallecchi, 1922, p. 21.

che tra vent'anni sentiremo come lo scrittore più vicino ai nostri gusti....».²⁵ Non si può dire che Bontempelli fosse buon profeta; ma certo egli era acuto espositore dei principî nuovi della propria poetica. Sotto quelle parole è soprattutto un'idea in funzione di matrice: quella che Bontempelli e i novecentisti in genere hanno più volte affermato: la necessità del mestiere per essere veramente scrittore, fino, se occorra, al sacrificio della propria «romantica» originalità: mestiere e ambizione di anonimia non sono pertanto idee in contrasto.

È interessante, a questo proposito, una dichiarazione in favore della «Ronda», in relazione alla necessità di «percorrere, in superficie e in profondità, l'intero essere della nostra coscienza odierna: e di questa fare una solida base per riattaccarci alla tradizione interrotta e per muovere verso la tradizione nuova.... In tutti gli altri movimenti — concludeva l'autore —, riviste, giornali ecc. di cui ho notizia, ho cercato invano una sensazione chiara di questa necessità.... Il primo indizio ne trovo nella 'Ronda'».²⁶ L'antiromanticismo di Bontempelli diventa anche troppo pericoloso: le sue simpatie rondiste determinano in lui una sorta di sublime artigianato (sarà il caso già descritto di *Giro del sole*) nel quale il valore stesso del mito si rende precario. Il mito è il documento sensibile dello spirito religioso; ma i miti di Bontempelli sono miti senza fede: favole né per adulti né per ragazzi; favole per persone colte. Qui è la debolezza maggiore di Bontempelli mitografo: non essersi accorto che una letteratura di miti, quando non la sorreggesse un'idea religiosa, sarebbe fatalmente ricaduta in quella soluzione stilistica dalla quale egli si era proposto di trarla reagendo al formalismo futurista.

E non che Bontempelli non si renda egli stesso conto di questa carenza di fede: basti pensare a tutte le volte ch'egli cerca un'autorizzazione pirandelliana alla sua mitologia. Ma è appunto una ricerca di pretesti, di alibi, non un'affermazione di convincimenti. Ed ecco che, muovendo dal tema della *Scacchiera*, cominciano i giuochi metafisici degli specchi riecheggiati in tanti racconti; ²⁷ talché non si sa più in che chiave intendere certe dichiarazioni, se seria o ironica: «.... lo spazio oltre lo specchio, e quello invisibile onde rampolla la voce dell'eco, furono i primi squarci aperti alla mia anima e al mio spirito sulle regioni inconnoscibili di cui si nutre quella sete di mistero, che regge l'uomo tra le vicende più dure della sua vita mortale».²⁸

Una risposta all'interrogativo che ci eravamo proposti potrà essere questa: se Palazzeschi aveva reagito all'oppressione fascista rifugiandosi nel piccolo mondo antico, Bontempelli sterzò la propria ispirazione verso una

²⁵ *L'avventura novecentista*, ed. cit., p. 28.

²⁶ *L'avventura novecentista*, ed. cit., pp. 95-96 (l'articolo è del 1919).

²⁷ Sembra che di quest'attitudine manieristica lo stesso autore fosse consapevole quando, a proposito della novella *Specchio*, scriveva: «È necessario ch'io racconti un'altra novella in tema di specchi. So che mi si accuserà di abusare di questo motivo: pazienza»: cfr. *Eva ultima*, Milano, Mondadori, 1932, p. 235.

²⁸ *Mia vita morte e miracoli* in *Miracoli*, Milano, Mondadori, 1938, p. 312.

specie di rondismo tutto suo particolare. E questo gli consentì di sopravvivere come scrittore. E sopravvivere significò, per lui, molto spesso anche vivere: appunto alla maniera di Till, nel mondo di una fantasia funambolesca dalla quale egli era pur disposto ogni tanto a far sentire i suoi pungoli. E qui si vuole accennare al suo coraggioso spirito polemico in nome di un'arte lontana da qualsiasi degradazione propagandistica. « L'arte può benissimo vivere sotto il più dispotico dei regimi, perché l'arte nasce da qualunque condizione, dall'umido come dall'arido, dalla povertà come dagli agi.... »;²⁹ e nella *Donna del Nadir* aveva scritto: « L'arte e la filosofia possono ammirare, sotto un aspetto storico, e anche poetico, il potere politico; ma debbono fargli sentire sempre ch'esse non possono essere soggette ad alcun potere di natura costituita e pratica; fargli ben capire che non si *aiuta* la poesia ».³⁰ Quella libertà che Bontempelli invocava e che per altro non era impossibile, era tuttavia una libertà condizionata; era per l'arte libertà di essere pura: e la purezza rischia troppo spesso di diventare sterilità. Ad ogni modo non si può chiedere agli scrittori di essere martiri o rivoluzionari. Si deve tuttavia chieder loro di conservare la propria dignità e insieme quella della letteratura sì da tenerne vivo lo spirito fino a tempi migliori. Bontempelli ha assolto questo compito in maniera egregia: si veda per esempio il brano polemico *Le rane chiedono tanti re*, « da un articolo in cui mi opponevo alla proposta che la produzione degli scrittori dovesse essere più sorvegliata dall'autorità politica ».³¹

* * *

Se la poesia di Bontempelli non è necessaria al suo bilancio di scrittore, altrettanto non si può dire del suo teatro. Ma non pare che la critica lo abbia preso sul serio quanto la sua opera narrativa. Nel quadro della problematica pirandelliana del Novecento, o anche, indipendentemente da Pirandello, nel segno di un novecentistico relativismo di crisi (crisi dei valori, crisi della verità borghese) esso occupa a nostro avviso un posto importante. Pertanto un saggio compiuto si dovrà attendere da chi abbia schede sufficienti per inquadrare questo teatro in un giro più vasto di rapporti, in quella linea di svolgimento che va da Pirandello a Betti. Si dovrà anzi dire che se certi tentativi di rivalutazione o di revisione, come quello di Rosso di San Secondo, non hanno dato troppo brillanti risultati, una rilettura del teatro di Bontempelli si giustificherebbe diversamente. Nel 1916 Bontempelli scrisse il suo primo dramma: *La guardia alla luna*, tutto preso nella suggestione simbolistica del mistero: si potrebbe pensare, per affinità, a una delle cose

²⁹ *L'avventura novecentista*, ed. cit., p. 185 (l'articolo è dell'agosto 1936).

³⁰ *La donna del Nadir*, Milano, Mondadori, 1928, p. 211.

³¹ *L'avventura novecentista*, ed. cit., pp. 324-27 (l'articolo è del giugno 1938).

più indicative di Maeterlinck: *La morte del fanciullo*. Poi sarà la scoperta di Pirandello: i *Sei personaggi* sono del '21, *Enrico IV* del '22. Del 1925 è *Nostra Dea*, del '27 *Minnie la candida*, che restano a nostro avviso le cose più felici del teatro bontempelliano; ma già nel 1919 Bontempelli aveva scritto *Siepe a nordovest*, dove nel motivo dell'interferenza e tuttavia dell'indipendenza di azione dei mondi delle marionette, dei burattini e degli uomini si pone l'accento sull'assoluta relatività di ogni fatto umano. È più vera la vita delle marionette o quella, nella sua stupida convenzionalità borghese, degli uomini moderni? Sicché, alla fine, lo stesso burattinaio non è più convinto che siano veramente marionette di legno. 1919: siamo tentati di dire che c'era in Bontempelli una natura pirandelliana già in anticipo sui grandi fatti del teatro di Pirandello (è vero che può essere stata fortissima anche la suggestione del narratore: *Il fu Mattia Pascal* è del 1904). E del resto, se siamo dubitosi di fronte al pirandellismo di certe opere narrative (*Il figlio di due madri*), assai più ci persuade quello del teatro che, nel suo apparente sperimentalismo futuristico, aderisce tanto più profondamente alla condizione della realtà contemporanea. Quando in *Nostra Dea* e in *Minnie la candida* Bontempelli si ripropone quell'interrogativo — dove e quale è la verità dell'uomo borghese —, indipendentemente dalla sua personale partecipazione, egli ci pare sempre più attendibile di quanto non sia nei romanzi successivi alla *Vita operosa*. In *Nostra Dea* è l'abito, è la condizione che determina l'uomo: siamo quel che portiamo indosso; in *Minnie la candida* è la protagonista che, col candore del «fanciullino», scopre che tra gli uomini di tutti i giorni si sono insinuati, all'insaputa di tutti e di loro medesimi, molti uomini fabbricati in serie, automi disumani, in tutto simili agli uomini normali eppure privi di anima. Il motivo è rintracciabile anche nella narrativa bontempelliana; si veda quello strano e affascinante miscuglio di romanzo e di rappresentazione scenica che è *Eva ultima*: «Confusamente intravvide in memoria tutte le persone che aveva incontrate nel mondo. E dichiarò che Bululù era la persona più chiara e umana e naturale che aveva conosciuta»: ³² Bululù è una marionetta (e d'altronde il tema era già presente in *Siepe a nordovest*). Rispetto all'angolazione pirandelliana Bontempelli ha una sfumatura sua propria: se Pirandello pone in crisi i rapporti di convenzione del mondo borghese, egli si mostra più direttamente interessato alla svalutazione dell'uomo. E, in fondo, la sua stessa esperienza personale: è l'uomo «umano» della *Vita operosa* ridotto alla condizione di marionetta da quella medesima vita. In Pirandello quel che si salva è l'uomo, nel suo tragico isolamento esistenziale; in Bontempelli è l'uomo stesso che finisce per degradarsi irrimediabilmente. A questo punto il suicidio di Minnie, nel terrore di sfuggire agli uomini fabbricati, ha una sua profonda e terribile ragione.

³² *Eva ultima*, Milano, Mondadori, 1932, p. 162: si ricordi che il libro apparve per la prima volta nel 1923.

* * *

Bontempelli critico è, noi crediamo, prima di tutto nella sua migliore narrativa. E c'è anche, si sa, il Bontempelli della *Donna del Nadir*, dell'*Avventura novecentista*. Ma l'opera propriamente critica di Bontempelli è in funzione della sua stessa poetica. Più che vero critico egli è un meraviglioso dossografo, con una partecipazione d'intelligenza quale è raro trovare nei critici ufficiali del nostro Novecento. È chiaro che molte delle sue pagine sono determinate dai pericoli stessi della sua intelligenza affascinata da un certo sperimentalismo post-futurista. Quand'egli scrive: « Non si tratta di far fremere la pelle e far risaltare i muscoli, né di esplorare la propria anima. L'importante è creare oggetti, da collocare fuori di noi, bene staccati da noi; e con essi modificare il mondo », ³³ evidentemente la dichiarazione dev'essere interpretata in funzione di un particolare momento della storia bontempelliana; indipendentemente dalla quale essa potrebbe assumere un senso gratuito. Bontempelli non ha modificato il mondo; né questo è forse il compito degli scrittori. Egli ha bensì interpretato il suo mondo con un'estrema lucidità, restando come uno dei pochi protagonisti, forse il più importante, di questa avventura novecentista.

LUIGI BALDACCI

³³ *L'avventura novecentista*, ed. cit., p. 26 (l'articolo è del dicembre 1926).

BIBLIOGRAFIA

O p e r e . — Abbiamo presenti due elenchi delle opere di Bontempelli: quello di L. Russo nei *Narratori*, Milano-Messina, Principato, 1958 (III ed.) e quello di C. Bo in *Bontempelli*, Padova, Cedom, 1943. Si veda ancora l'elenco nell'Annuario della R. Accademia d'Italia (II, 1929, 1930, pp. 85-86). Si omettono qui le edizioni di classici curate da Bontempelli: Apuleio, Dumas, Molière, Stendhal, Aretino, Pulci, Poliziano, Doni, ecc. Al Russo e al Bo rimandiamo per le più minute indicazioni, limitandoci a segnalare le prime edizioni o le raccolte complessive e definitive delle opere più importanti o da noi prese in esame. *Socrate moderno*, Torino, Lattes, 1908; *Sette savi*, Firenze, Baldoni, 1912; *La vita intensa*, Firenze, Vallecchi, 1920; *La vita operosa*, ivi, 1920; *Viaggi e scoperte*, ivi, 1922; *La scacchiera davanti allo specchio*, Firenze, Bemporad, 1922; *Eva ultima*, Roma, Stock, 1923; *La donna del Nadir*, Roma, La terza pagina, 1924; *La donna dei miei sogni e altre avventure moderne*, Milano, Mondadori, 1926; *Donna nel sole e altri idilli*, ivi, 1928; *Il neosofista e altri scritti*, Milano, Mondadori, 1928; *Il figlio di due madri*, Roma, Sapienza, 1929; *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, Milano, Bompiani, 1930; *Mia vita morte e miracoli*, Roma, Stock, 1931; « 522 ». *Storia di una giornata*, Milano, Mondadori, 1932; *La famiglia del fabbro*, ivi, 1932; *Galleria degli schiavi*, Milano, Mondadori, 1934; *Gente nel tempo*, Milano, Barion, 1937; *Pirandello*, Leopardi, D'Annunzio, Milano, Bompiani, 1938; *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938; *Verga, l'Aretino, Scarlatti, Verdi*, Milano, Bompiani, 1940; *Giro del sole (Viaggio d'Europa, La via di Colombo, Le ali dell'ippogrifo)*, Milano, Mondadori, 1941; *Notti*, Roma,

Atlantica, 1944; *L'acqua*, Roma, Darsena, 1945. Le più importanti opere di teatro furono composte nelle seguenti date: *La guardia alla luna*: 1916; *Siepe a nordovest*: 1919; *Nostra Dea*: 1925; *Minnie la candida*: 1927; *Valoria*: 1932; *Bassano, padre geloso*: 1933; *La fame*: 1934; *Nembo*: 1935; e furono una prima volta raccolte nelle edizioni di Novissima, Roma, 1936; oggi in due voll., Milano, Mandadori, 1947. L'opera narrativa di Bontempelli risulta così raccolta nelle edizioni Mondadori: I, *Primi racconti: Socrate moderno, Altri, Sette savi*; II, *Avventure: La vita intensa, La vita operosa, Viaggi e scoperte*; III, *Due favole metafisiche: La scacchiera davanti allo specchio, Eva ultima*; IV, *Miracoli: La donna dei miei sogni, Donna nel sole, Mia vita morte e miracoli*; V, *Due storie di madri e figli: Il figlio di due madri, Vita e morte di Adria e dei suoi figli*; VI, *Due racconti all'aria aperta: La famiglia del fabbro, « 522 »*; VII, *Galleria degli schiavi: Galleria degli schiavi, Gente nel tempo*; VIII, *Miti: Giro del sole, Notti, L'acqua*. Nelle definitive edizioni Bontempelli ha esercitato sulla propria opera un'accurata revisione formale; ma nel nostro studio si è preferito, a proposito dei primi volumi, servirsi delle redazioni originali in quanto più intimamente corrispondenti al momento storico in cui ogni singola opera fu creata.

C r i t i c a . — Rimandiamo per ogni indicazione ai volumi citati del Russo e del Bo, avvertendo che, in generale, l'attenzione critica all'opera di Bontempelli ha avuto carattere episodico, aderendo soprattutto alle diverse occasioni recensorie.

MISCELLANEA E VARIETÀ

POPOLO E PRINCIPE IN NICCOLÒ MACHIAVELLI

È certo vero, come già fu detto, che, nonostante la diversità del tono con cui sono condotti e quella del clima spirituale in cui nacquero e crebbero, il *Principe* e i *Discorsi* sono collegati fra loro, su di un piano artistico ed umano, da un rapporto di natura dialettica, e che il profilo dello scrittore, quale viene ricavato dall'una, è come arricchito e completato dall'altra opera, ma è pur vero che, ad un attento esame inteso soltanto ad indagare le articolazioni del pensiero machiavellico, il *Principe* nient'altro appare che una più approfondita e particolareggiata monografia su un aspetto specifico della materia che il segretario fiorentino andava trattando nei *Discorsi*. E poichè un'affermazione come questa potrà certo sembrare legittima a chi rifletta che il *Principe*, inserendosi cronologicamente nella stesura dei *Discorsi*, seguendoli cioè e precedendoli ad un tempo, né può superarne la visione politica, né può da essi venir rinnegato, proprio dai *Discorsi* bisognerà, per capire il *Principe*, prendere le mosse.

Orbene, chiunque segua il filo delle meditazioni machiavelliche durante il primo libro dei *Discorsi*, facilmente si accorge che, in mezzo alle preoccupazioni di ordine civile ed istituzionale, in mezzo alle osservazioni sulle buone leggi e sui buoni costumi e sull'ufficio che al popolo viene attribuito di conservare e migliorare l'organizzazione statale, prende corpo, pur continuando a restare in secondo piano, un preciso problema sul quale, di quando in quando, il Machiavelli torna a fissare la propria attenzione. Il problema al quale accenniamo, e che è quello della formazione dello stato, si presenta esplicitamente all'autore per la prima volta nel capitolo IX, dove, esaminando gl'inizi dello stato romano e parlando delle violenze che Romolo fu costretto a commettere nei confronti del fratello e di Tito Tazio, il Machiavelli afferma:

È debbesi pigliare questo per una regola generale: che mai o rado occorre che alcuna repubblica o regno sia, da principio, ordinato bene, o al tutto di nuovo, fuora degli ordini vecchi, riformato, se non è ordinato da uno; anzi, è necessario che uno solo sia quello che dia il modo, e dalla cui mente dependa qualunque simile ordinazione. Però uno prudente ordinatore d'una repubblica, e che abbia questo animo, di volere giovare non a sé ma al bene comune, non alla sua propria successione ma alla comune patria, debbe ingegnarsi di aver l'autorità, solo.

La funzione del principe si configura, fin da questo momento, agli occhi del Machiavelli come funzione istitutrice o rivoluzionaria dello stato, e il suo potere è da lui ammesso solo in quanto riesca a dare buone leggi e buoni ordinamenti, a creare, insomma, o a restaurare quella organizzazione statale, fuori della quale, come dirà in seguito, «si risolve ogni civiltà».¹

¹ *Discorsi*, I, 24.

A Romolo è avvicinato, nel medesimo capitolo, Cleomene, che per tanti rispetti ci sembra anticipare i tratti del monarca ideale quale il Machiavelli, di lì a poco, verrà delineando nel *Principe*. Al fondatore dello stato viene, dunque, accostato il suo riformatore:

.... desiderando Agide re di Sparta ridurre gli Spartani intra quelli termini che le leggi di Licurgo gli avevano rinchiusi, parendogli che, per esserne in parte devianti, la sua città avesse perduto assai di quella antica virtù, e per conseguente, di forze e d'imperio; fu, ne' suoi primi principii, ammazzato dagli Efori spartani, come uomo che volesse occupare la tirannide. Ma succedendo dopo lui nel regno Cleomene, e nascendogli il medesimo desiderio per li ricordi e scritti ch'egli aveva trovati d'Agide, dove si vedeva quale era la mente ed intenzione sua, conobbe non potere fare questo bene alla sua patria se non diventava solo di autorità; parendogli, per l'ambizione degli uomini, non potere fare utile a molti contro alla voglia di pochi: e presa occasione conveniente, fece ammazzare tutti gli Efori, e qualunque altro gli potesse contrastare; dipoi rinnovò in tutto le leggi di Licurgo.

Come Romolo, così Cleomene già appare al Machiavelli modello esemplare di monarca, e la sua ferocia, non solo è scusata, ma apprezzata e lodata, «perché colui che è violento per guastare, non quello che è per racconciare, si debbe riprendere».

Ma il principe esaurisce la sua funzione in questa che, d'ora innanzi, chiameremo la fase rivoluzionaria dello stato. Una volta che questo sia stato creato o riformato, il principe deve lasciarsi riassorbire dalla massa popolare da cui, per un attimo, era emerso, o, almeno, deve vincolarsi all'osservanza di quelle leggi a cui ogni altro ubbidisce, e senza le quali nessuno stato può aver lunga vita.

Il Machiavelli enuncia con estrema chiarezza anche tale necessità:

Debbi bene in tanto essere prudente e virtuoso, che quella autorità che si ha presa non la lasci ereditaria a un altro: perché, sendo gli uomini più proni al male che al bene, potrebbe il suo successore usare ambiziosamente quello che virtuosamente da lui fusse stato usato. Oltre a di questo, se uno è atto a ordinare, non è la cosa ordinata per durare molto, quando la rimanga sopra le spalle d'uno; ma si bene, quando la rimane alla cura di molti e che a molti stia il mantenerla. Perché, così come molti non sono atti a ordinare una cosa, per non conoscere il bene di quella, causato dalle diverse opinioni che sono fra loro; così, conosciuto che lo hanno, non si accordano a lasciarla.

Sulla funzione rivoluzionaria del principe torna il Machiavelli nel capitolo XVIII del primo libro, dove, dopo aver attentamente seguito il processo attraverso cui si corrompono gli ordinamenti di una città, e, conseguentemente, dilaga l'inosservanza delle leggi e si afferma una sostanziale anarchia, egli osserva:

Quanto all'innovare questi ordini a un tratto, quando ciascuno conosce che non son buoni, dico che questa inutilità, che facilmente si conosce, è difficile a ricorreggerla; perché, a fare questo, non basta usare termini ordinari, essendo modi ordinari cattivi; ma è necessario venire allo straordinario, come è alla violenza ed all'armi, e diventare innanzi a ogni cosa principe di quella città, e poterne disporre a suo modo.

Ed anche in questo luogo, dopo tali affermazioni, insiste sulla necessità che ha il principe di usar bene la sua autorità.

I pochi brani citati, bastano, crediamo, per renderci conto di quello che è il punto fondamentale della dottrina politica del Machiavelli: la vita dello stato si articola per lui in due fasi essenziali, l'una, rivoluzionaria, il cui protagonista è il principe, l'altra, conservatrice e miglioratrice, che ha per protagonista il popolo. Tale dottrina trova d'altronde una ennesima definizione nel capitolo LVIII:

E se i principi sono superiori a' popoli nello ordinare leggi, formare vite civili, ordinare statuti ed ordini nuovi; i popoli sono tanto superiori nel mantenere le cose ordinate, ch'egli aggiungono senza dubbio alla gloria di coloro che l'ordinano.

Ma questo non resta, tuttavia, nell'analisi machiavellica, elemento puramente e in certo modo astrattamente teorico, ch , al contrario, s'invera storicamente, diviene comprensione profonda della situazione contemporanea nei suoi problemi e nelle sue ansie: il principe, progressivamente perdendo il carattere freddo e schematico di puro elemento tecnico necessario alla edificazione dello stato ideale, assume sempre pi  chiaramente l'aspetto di una forza politica che interpreta e realizza gl'imprescindibili bisogni del popolo, e, interpretandoli e realizzandoli, diviene autentica espressione della confusa ma determinante volont  popolare.

Non sapremmo dire, in questo senso, se il principio teorico che nelle pagine precedenti siamo andati delineando, serva al Machiavelli per intendere la realt  che gli si agita intorno, o se, piuttosto, sia questa a vivificarlo ed a renderlo vero. Il fatto   che, proprio alla fine del Quattrocento e agli inizi del Cinquecento, l'Europa, o almeno le potenze che da questo momento e fino alla Rivoluzione Francese ne domineranno la storia, la Francia, cio , la Spagna e l'Inghilterra, hanno condotto a termine la lotta secolare contro quelle forze tipiche del Medioevo che, come la Chiesa e la nobilt  feudale, avevano cercato d'impedirne l'unificazione e di ostacolarne, perci , lo sviluppo in senso moderno.

Dove pi  dove meno, in tutti questi paesi il monarca, sia esso un Edoardo I o un Alfonso X, un Filippo IV o un Carlo VII, nel momento stesso in cui opera per il proprio interesse, opera anche per quelli del popolo, o, per meglio dire, della parte pi  produttiva ed attiva del popolo, per la borghesia, che, gi  inquadrata in sue proprie organizzazioni, come la *Santa Hermandada* in Spagna, o valorizzata in organismi che il re stesso ha cura di promuovere (la Camera dei Comuni in Inghilterra, l'apparato burocratico di Carlo VII in Francia), porter  il suo valido contributo all'azione della monarchia.

A ben guardare, anzi, come   noto,   la borghesia la grande protagonista della storia moderna: sopra di essa s'inserisce e da essa prende slancio l'opera del re, sia questa rivolta contro la Chiesa o contro la nobilt  feudale o contro l'espansionismo di altri stati che abbiano, anch'essi, intrapreso e condotto a buon punto il loro processo d'unificazione.   la borghesia che, in un forte concentramento del potere nelle mani della monarchia, vede la possibilit  di assicurarsi e di estendere i propri mercati di sbocco e di acquisto, di ampliare il proprio raggio d'azione affaristico, e di raggiungere le condizioni migliori per godere una vita confortata da sempre maggiori agi.

Ma   proprio questo slancio popolare che, provocando pi  precisi bisogni e pi  incalzanti problemi, provoca anche pi  vasti e pi  profondi fermenti d'idee ed assicura a quelle potenze (non alla Spagna, la cui successiva involuzione in senso medievale e feudale   a tutti nota, ma alla Francia e all'Inghilterra) un ruolo di predominio in Europa, non solo nel campo politico e militare, ma anche, necessariamente, in quello culturale.

Ebbene,   proprio di questa realt  storica che il Machiavelli, durante la stesura del primo libro dei *Discorsi*, va gradualmente prendendo consapevolezza; e, contemporaneamente, si va facendo chiara ai suoi occhi la constatazione che i mali d'Italia da nient'altro hanno origine se non dal fatto che essa non ha compiuto lo stesso cammino degli altri grandi stati europei, che, insomma, in essa quello che resiste   ancora il Medioevo.

In tal modo la sua analisi politica si trasforma in ansia di superare il passato e di tendersi verso l'avvenire. E gi  nel capitolo XII il coincidere degli interessi fra popolo e sovrano era, per un attimo, balenato di fronte al Machiavelli, che, allora, luminosamente diceva: « E veramente, alcuna provincia non fu mai unita o felice, se la non viene tutta alla ubbidienza d'una repubblica o d'uno principe, come   avvenuto alla Francia ed alla Spagna »: ma l , pi  che sull'azione, l'accento batteva sul suo risultato, e il Machiavelli, senza neanche preoccuparsi di distinguere fra repubblica e principato, si limitava a stabilire una sostanziale identit  di significato fra unit  e felicit .

Dove il problema   definitivamente inteso nei suoi termini pi  concreti,   nel ca-

pitolo LV. È qui che l'opera del principe si trova di fronte avversari reali e realisticamente ed appassionatamente evocati. Alla Chiesa del capitolo XII, si unisce, in una pagina di fondamentale importanza, la nobiltà feudale:

È per chiarire questo nome di gentiluomini quale e' sia, dico che gentiluomini sono chiamati quelli che oziosi vivono delle rendite delle loro possessioni abbondantemente, senza avere cura alcuna o di coltivazione o di altra necessaria fatica a vivere. Questi tali sono perniziosi in ogni repubblica ed in ogni provincia; ma più perniziosi sono quelli che, oltre alle predette fortune, comandano a castella, ed hanno sudditi che ubbidiscono a loro. Di queste due spezie di uomini ne sono pieni il regno di Napoli, Terra di Roma, la Romagna e la Lombardia. Di qui nasce che in quelle provincie non è mai surta alcuna repubblica né alcuno vivere politico; perché tali generazioni di uomini sono al tutto inimici d'ogni civiltà. Ed a volere in provincie fatte in simil modo introdurre una repubblica, non sarebbe possibile: ma a volerle riordinare, se alcuno ne fusse arbitro, non arebbe altra via che farvi uno regno. La ragione è questa, che, dove è tanto la materia corrotta che le leggi non bastano a frenarla, vi bisogna ordinare insieme con quelle maggior forza; la quale è una mano regia, che con la potenza assoluta ed eccessiva ponga freno alla eccessiva ambizione e corruttela de' potenti.

Al di là dei segreti meccanismi dell'arte politica e del sottile giuoco da iniziati di cui fin'ora il principe era stato una componente, la sua azione si rivela decisamente come rivolta al superamento del Medioevo. E si cominciano a distinguere le piaghe infistolite di questa povera Italia, la sua anarchia, la sua impotenza, il suo dolore. Livio cede il passo a Machiavelli, la teoria alla pratica, il calcolo alla passione. È su questo capitolo e su questa pagina che s'innesta il *Principe*; o, meglio: esso è già nato ed è nato per entro i *Discorsi*: Romolo, Clearco, Cleomene, Giovampagolo Bentivogli, gli altri, sono le successive approssimazioni di un personaggio che di lì a breve si sarebbe affermato in tutta la precisione dei suoi caratteri e in tutta la monumentalità della sua statura.

Il fine stesso del presente lavoro è che noi già nel titolo abbiamo avuto cura d'indicare, c'impone di limitare la nostra analisi del primo libro dei *Discorsi* all'intentativo di enucleare un unico problema, seguendone, attraverso quelle pagine, lo sviluppo per cui, da semplice enunciato teorico, esso finisce per concretarsi in comprensione profonda e sofferta di una reale situazione storica. Quello, insomma, di cui fin qui ci siamo preoccupati, è stato di accompagnare il corso ed il progressivo arricchimento di un filone che, sotterraneo dapprima, vena tuttavia l'intera materia dei *Discorsi*, e prorompe infine alla superficie, costringendo il Machiavelli ad affrontarlo direttamente ed espressamente. Va da sé che il motivo fondamentale dei *Discorsi* da ben altro è costituito, se in essi, per citare le parole di Luigi Russo, « si ha il poema dei buoni ordini, e si dà rilievo ed importanza alla successione degli uomini virtuosi, e non agli uomini virtuosi in sé e per sé, a quella successione che costituisce una tradizione, una trama, una storia obbiettiva, un costume alla vita dello Stato ».²

Eppure, da quanto abbiamo detto, dovrebbe risultare evidente che il *Principe* non nasce come qualcosa di contrapposto ai *Discorsi* o come superamento di essi, e neanche (che è cosa più importante) come opera a sé e che in sé esaurisca i propri motivi e le proprie ragioni di vivere. Quello che vogliamo dire è che gli ordinamenti e le leggi, le successioni e le tradizioni, la vita, insomma, e l'opera del popolo, non è che scompaiano totalmente dal *Principe* per far luogo, nell'esame del momento rivoluzionario dello stato, al solo ed onnipotente Individuo. Nel quale, piuttosto, ci sembra che tutto quello confluisca e si concreti e si dramatizzi: allo stesso modo in cui, nei *Discorsi*, sotto lo specchio liscio delle buone istituzioni e dei buoni costumi e dello stato perfetto, guizzava impetuosa la corrente rivoluzionaria; così nel *Principe*, dietro al proscenio, su cui opera, indubbio protagonista, il monarca, è il popolo che si muove sullo sfondo, con i suoi problemi e la sua azione, le sue sofferenze e la sua volontà. Ed è questo sfondo, a

² LUIGI RUSSO, *Machiavelli*, 3ª ed., Bari, 1949, p. 55.

ben guardare, che legittima l'opera del principe, che gli dà un senso plausibile ed umano, e ci permette di scorgergli un volto più vero di quello che altri ha presunto di attribuirgli.

Certo, non intendiamo dire con questo che il Machiavelli avesse precisa consapevolezza della ineliminabile necessità dell'apporto popolare all'opera del principe. Una simile ipotesi non solo significherebbe supporre nello scrittore cinquecentesco mentalità ed esperienze che sono proprie di noi democratici del Novecento, ma significherebbe anche dimenticarci di quella tendenza, tanto in lui caratteristica, a semplificare ed a schematizzare la vita politica in una sorta di tecnico meccanismo, una tendenza che, messa in rilievo, più o meno, da quasi tutti coloro che sul Machiavelli hanno scritto, anche noi, non molto tempo fa,³ tornavamo a denunciare indicando in essa il tipico prodotto della nostra cultura rinascimentale. E il fatto che qui, ad essere protagonista sia il principe, spinge il Machiavelli, se non spesso, almeno di quando in quando, a considerarlo come una forza autosufficiente ed avulsa da tutte le altre che devono invece, necessariamente e contemporaneamente, concorrere alla edificazione ed al mantenimento dello stato. Succede del principe cosa non diversa da quanto succede, nei *Discorsi* e nell'*Arte della guerra*, della buona milizia e dei buoni ordini: se il limite, appunto, dei *Discorsi* e quello dell'*Arte della guerra* consistono, per così dire, nella astratta tecnicizzazione della buona milizia e dei buoni ordini, il limite del *Principe* è costituito da una analoga astratta tecnicizzazione del processo rivoluzionario.

E tuttavia, ciò detto, bisognerà insistere, e con energia, che non in questo si esaurisce l'opera di Niccolò Machiavelli. Nel *Principe*, ad animare le minuzie e le astrazioni della tecnica politica, interviene spesso il fattore uomo e, per esso, il popolo, che trasforma un'opera, altrimenti arbitraria, in azione umana e concreta.

Che insieme con tutta l'opera di Niccolò Machiavelli, anche il *Principe* si muova entro i poli opposti di un sostanziale tecnicismo da una parte e di un appassionato umanesimo dall'altra, potrebbe testimoniarcene ogni pagina dell'opuscolo. Ma chi voglia averne una testimonianza immediata, fermi per un attimo la sua attenzione sul capitolo sesto e sul significato più vero e più profondo che in quel luogo (ma anche altrove, del resto) assume il termine *occasione*. Dice, dunque, il nostro scrittore, parlando di Ciro, Teseo, Romolo e Mosè, che « non si vede che quelli avessino altro dalla fortuna che la occasione; la quale dette loro materia a potere introdurvi dentro quella forma parse loro; e senza quella occasione la virtù dello animo loro si sarebbe spenta, e senza quella virtù la occasione sarebbe venuta invano »; e aggiunge:

Era dunque necessario a Moisé trovare el populo d'Isdrael, in Egitto, stiano e oppresso dagli Egizii, acciò che quelli, per uscire di servitù, si disponessino a seguirlo. Conveniva che Romulo non capissi in Alba, fussi stato esposto al nascere, a volere che diventassi re di Roma e fondatore di quella patria. Bisognava che Ciro trovassi e' Persi mal contenti dello imperio de' Medi, e li Medi molli ed effeminati per la lunga pace. Non possева Teseo dimostrare la sua virtù, se non trovava gli Ateniesi dispersi. Queste occasioni, pertanto, feciono questi uomini felici. e la eccellente virtù loro fece quella occasione essere conosciuta; donde la loro patria ne fu nobilitata e diventò felicissima.

A questi esempi si unisce poco dopo, nel medesimo capitolo, quello di Gerone, che, « di privato, diventò principe di Siracusa; né ancora lui conobbe altro dalla fortuna che la occasione; perché, sendo e' Siracusani oppressi, lo elessono loro capitano, donde meritò d'essere fatto loro principe ».

Come chiaramente si può constatare dal brano or ora citato, solo nel caso di Romolo l'occasione ci appare un dato, in certo modo, fortuito. Consistendo essa in qualcosa di personale e d'individuale, nella persecuzione d'Amulio, il suo ufficio si limita ad essere quello, per così dire, di un mero fattore passivo: Romolo può, addirittura, sembrarci colui che crea da solo la storia, che fonda lo stato laddove non ce ne

³ M. MARTELLI, *Riflessioni su «L'arte della guerra»*, in «Belfagor», anno XIII, n. 4.

sono le condizioni obiettive, che non conosce alla sua volontà altre forza che la sorreggano o la condizionino.

Sono indubbiamente brani come questo che hanno indotto taluno a vedere nel principe machiavellico il superuomo che, al di sopra dei suoi simili, e disprezzandoli o trascurandoli, forgia a suo piacimento una materia prima informe. Ma che essi non s'ispirino ad un idoleggiamento di stampo decadentistico, e siano invece determinati da quella tendenza a tecnicizzare di cui parlavamo poc'anzi e che, al limite, rende gli eroi del Machiavelli forze aridamente meccaniche, ed, in una parola, disumane, ce lo testimoniano gli altri esempi che a quello di Romolo si accompagnano. L'azione di Teseo e di Ciro, di Mosè e di Gerone, non si svolge, come quella di Romolo, arbitrariamente, ma trova la sua giustificazione e la sua spinta in uno stato doloroso del popolo, che, schiavo od oppresso, malcontento o disperso, determina esso in ultima analisi l'opera del Condottiero, e sembra esso esprimerlo dal suo seno.

Il principe non ci appare, in questi casi, la statua isolata sul suo piedistallo, ma la figura aggettante sul bassorilievo e che dal bassorilievo prende vita e ritrae la propria luce particolare: non il superuomo che fa il vuoto intorno a sé, ma la più alta espressione dell'uomo, l'uomo per eccellenza, l'uomo totale. E in un momento di più prorompente umanesimo e di più acceso *pathos*, nel capitolo finale, non l'esempio di Romolo, ma quelli di Ciro e di Teseo e di Mosè torneranno ad adombrare il principe che il Machiavelli auspica per redimere l'Italia.

Né si deve pensare, per quanto abbiamo detto, che il Machiavelli abbia del popolo una concezione mitica, che, cioè, gli appaia non solo cosciente dei modi attraverso cui superare una situazione dolorosa, ma anche fermamente determinato nel volerla superare: « la natura dei popoli è varia », egli afferma; « ed è facile a persuadere loro una cosa, ma è difficile fermarli in quella persuasione »; ⁴ ed è per questo che il Machiavelli non si stanca di raccomandare al suo principe di armarsi, sicché, quando i cittadini « non credono più, si possa fare loro credere per forza ». Ma quando il Machiavelli dice cose come questa, non è che vagheggi un'azione antipopolare, o che, soltanto, dalla volontà popolare possa completamente prescindere: egli si sforza, piuttosto, di superare una concezione messianica e millenaristica del riscatto popolare, che, dai Catari a Gioachim da Fiore, dai Patari a Girolamo Savonarola, non era riuscita ad esprimere che fallimenti ed insuccessi. E quando anche lui cadrà per un momento in una concezione simile a questa, la sua prosa perderà quella concretezza e quella vitalità che le sono tanto peculiari, e spunteranno le interrogative retoriche e le enfatiche citazioni e le anafore e le prolissità di certe parti, ad esempio, del capitolo XXVI.

Il suo pensiero è d'altronde chiarito nel capitolo IX, dove, a proposito di Nabide, il quale riuscì a sostenere « la obsidione di tutta la Grecia e di uno esercito romano vittoriosissimo » solo perché poteva contare sul favore popolare, dice:

E non sia alcuno che repugni a questa mia opinione con quello proverbio trito, che chi fonda in sul popolo, fonda in sul fango; perché quello è vero quando uno cittadino privato vi fa su fondamento e dassi a intendere che il popolo lo liberi, quando e' fussi oppresso da' nimici o da' magistrati (in questo caso si potrebbe trovare spesso ingannato, come a Roma e' Gracchi e a Firenze messer Giorgio Scali); ma sendo uno principe che vi fondi su, che possa comandare, e sia uomo di core né si sbigottisca nelle avversità. e non manchi delle altre preparazioni, e tenga con lo animo e ordini suoi animato lo universale, mai si troverà ingannato da lui; e li parrà avere fatti li suoi fondamenti buoni.

A questa necessità di guadagnarsi il favore del popolo, operando a suo vantaggio e nonostante la sua debolezza e la sua volubilità, nessun principe può sottrarsi. Se, come abbiamo visto, chi arriva al potere con la propria virtù, ci arriva anche grazie alle armi

⁴ VI.

del suo stesso popolo, che, seguendolo, ne rende possibile l'impresa; chi conquista il principato civile col favore del popolo, deve « mantenerselo amico », e chi col favore dei grandi, « debbe innanzi a ogni altra cosa, cercare di guadagnarsi el popolo ».⁵ Perfino chi del principato s'impadronisce con le scelleratezze e con le offese, deve « tutte farle a un tratto, per non le avere a rinnovare ogni dì, e potere, non le innovando, assicurare gli uomini e guadagnarseli con beneficiarli ».⁶

Né Cesare Borgia, che, fra le successive incarnazioni del principe, è quello che più vivacemente ne riassume in sé i caratteri ideali, elude la regola; sembra anzi che, in mezzo agli assai buoni fondamenti gittati allo stato suo, quello più solido sia stato appunto « di aversi acquistata amica la Romagna e guadagnatosi tutti quelli popoli, per aver cominciato a gustare el bene essere loro ». E su questa fase dell'impresa del duca Valentino, il Machiavelli indugia a lungo, in una pagina che ricorda da vicino quella che abbiamo citato dal capitolo LV del primo libro dei *Discorsi*:

E perché questa parte è degna di notizia e da essere imitata da altri, non la voglio lasciare indietro. Preso che ebbe il duca la Romagna, e trovandola suta comandata da signori impotenti, li quali più presto avevano spogliato e' loro sudditi che corretti, e dato loro materia di disunione e non di unione, tanto che quella provincia era tutta piena di latrocinii, di brighe e di ogni altra ragione d'insolenza, iudicò fussi necessario, a volerla ridurre pacifica e obediante al braccio regio, darli buon governo... e preposevi uno iudicio civile nel mezzo della provincia, con uno presidente eccellentissimo, dove ogni città vi aveva lo avvocato suo.⁷

Infine, anche la seconda e più celebre parte del *Principe* ci richiama continuamente a questo intimo rapporto d'interessi e d'aspirazioni fra popolo e sovrano.

« Però la migliore fortezza che sia, è non essere odiato dal popolo »: ⁸ una frase che potrebbe servire da epigrafe a tutto il libro. Se il principe dev'essere misero e non liberale, è, « per non avere a rubare e' sudditi », e perché così, « le sue intrate li bastano, può difendersi da chi li fa la guerra, può fare imprese senza gravare e' popoli »; ⁹ e se dev'essere crudele, è perché « con pochissimi esempi, sarà più pietoso che quelli e' quali, per troppa pietà, lasciano seguire e' disordini, di che ne nasca occisioni e rapine; perché queste sogliono offendere una universalità intera, e quelle esecuzioni che vengono dal principe offendono uno particolare »; ¹⁰ e di nuovo: « Debbe ancora uno principe mostrarsi amatore delle virtù dando recapito agli uomini virtuosi, e onorare gli eccellenti in una arte. Appresso, debbe animare li suoi cittadini di potere quietamente esercitare gli esercizi loro, e nella mercanzia e nella agricoltura e in ogni altro esercizio degli uomini; e che quello non tema di ornare le sue possessioni per timore che le gli sieno tolte, e quell'altro di aprire uno traffico per paura delle taglie; ma debbe preparare premi a chi vuol fare queste cose, e a qualunque pensa, in qualunque modo, ampliare la sua città o il suo stato ».¹¹

Ed è in questa specie di affresco del buon governo, alla Lorenzetti, che si chiarisce con particolare luminosità, quale, nella concezione politica del Machiavelli, sia il ruolo del popolo: il respiro di queste anonime masse alle spalle del principe non serve certo a rendere la sua opera missione nazionale o rivoluzione esclusivamente popolare, ma indubbiamente le impedisce di divenire azione arbitraria o estetizzante.

MARIO MARTELLI

⁵ IX.

⁶ VIII.

⁷ VII.

⁸ XX.

⁹ XVI.

¹⁰ XVII.

¹¹ XXI.

SVEVO E LA PSICOANALISI

Quando il dr. Weiss, l'unico che esercitasse a Trieste la professione di psicoanalista, dichiarò a Svevo di non poter parlare su una rivista specializzata di Vienna de *La coscienza di Zeno* « perché con la psicanalisi non aveva nulla a vedere » non fece che esprimere con franchezza la diffidenza propria del medico alla ricerca del successo terapeutico come del ricercatore esatto e dello sperimentatore per tutto ciò che non è scientifico, per la « cultura » intesa come contaminazione dilettantesca e arbitraria di elementi eterogenei. Svevo invece, che si era servito della psicoanalisi unicamente come strumento di scandaglio del mondo interiore, non aveva fiducia nel suo metodo di cura e soprattutto non credeva per una sorta di superiore saggezza alla necessità della guarigione. Tutto questo era espresso nell'ultimo capitolo de *La coscienza di Zeno* che il dr. Weiss aveva trovato particolarmente in contrasto con la dottrina e la pratica della psicoanalisi, mancando probabilmente nel protagonista quelle tipiche forme di *resistenza* alla terapia studiate da Freud. A distanza di qualche anno, in una delle lettere a Valerio Jahier, Svevo tornava sull'argomento nella speranza di distogliere l'amico da una pericolosa illusione: « E perché voler curare la nostra malattia? Davvero dobbiamo togliere all'umanità quello ch'essa ha di meglio? Io credo sicuramente che il vero successo che mi ha dato la pace è consistito in questa convinzione ». ¹ Nelle pagine del *Soggiorno londinese* lo scrittore è altrettanto esplicito: « Come cura a me non importava. Io ero sano o almeno amavo tanto la mia malattia (se c'è) da preservarmela con intero spirito di autodifesa ». Svevo era tuttavia convinto « di aver fatto opera di psicanalista » e il giudizio dell'amico medico lo aveva addolorato. Nella attesa di una affermazione che tardava tanto a venire lo scrittore aveva sperato ingenuamente in un telegramma di Freud: « Grazie di aver introdotto nell'estetica italiana la psicanalisi ». Di fronte alla recisa affermazione del dr. Weiss l'autore de *La coscienza di Zeno* non appariva comunque del tutto persuaso: « Adagio. Vi sono due o tre idee nel romanzo che sono addirittura prese di peso dal Freud ». In realtà l'esame della *Coscienza* può portare alla conclusione che fra quanti scrittori si sono serviti della psicoanalisi Svevo è uno dei pochissimi che l'hanno applicata in modi non estrinseci, accordandola con disposizioni già mature e autentiche.

Aveva cominciato a leggere Freud dal 1908, appena cioè si era destato quel vivo interesse per le sue esperienze scientifiche che fino a un anno prima erano note soltanto a pochi specialisti. Parlando delle sue prime letture di testi psicoanalitici Svevo teneva giustamente a precisare che *Senilità* era uscita nel 1898 « ed allora Freud non esisteva o in quanto esisteva si chiamava Charcot ». Anche se è vero che Freud negli ultimi anni del secolo aveva da un pezzo superato le influenze della scuola di Charcot e, separatosi anche da Breuer, stava ormai elaborando la dottrina della psicoanalisi, bisogna arrivare effettivamente al 1907 per assistere all'affermazione e alla diffusione delle sue teorie. Il primo incontro di Svevo con la psicoanalisi non era stato facile né gradevole: « Lessi qualche cosa del Freud con fatica e piena antipatia. Non lo si crederebbe ma io amo dagli altri scrittori una lingua pura ed uno stile chiaro e ornato. Secondo me il Freud, meno nelle sue celebri prelezioni che conobbi appena nel '16, è un po' esitante, contorto, preciso con fatica. Però ne ripresi sempre a tratti la lettura continuamente sospesa per vera antipatia. Bisogna anche ricordare che vivevo in Austria, la sede del Freud ». Questa fatica e antipatia non fanno ad ogni modo che rivelare l'interesse diretto di Svevo che, superando il fastidio di una lettura poco in consonanza coi suoi gusti letterari, dimostrava di guardare soltanto ai contenuti scientifici dell'opera di Freud. L'autore di *Senilità* trovava nella psicoanalisi il chiarimento di fenomeni che lui stesso

¹ GIULIA VERONESI, *Lettere inedite di I. S.*, in « Paragone », n. 26, febbraio 1952, p. 59.

aveva osservato nella sua curiosità dei «più reconditi moventi del meccanismo psicologico». Si tenga anche presente che Svevo viveva a Trieste, aperta alle influenze italiane e alla cultura di lingua tedesca, alle raffinate esperienze eterogenee del prezioso amalgama viennese.² Di qui la rapidità dell'informazione sulle indagini di Freud e l'immediata, congeniale assimilazione di nozioni così poco latine.³ I magri ragguagli di Svevo sui suoi rapporti con la psicoanalisi hanno singolari punti di coincidenza con certe sue sudenti confessioni di Thomas Mann nel saggio «Freud e l'avvenire».⁴ L'incontro di Mann con la psicoanalisi «avvenne tardi: più tardi di quanto sarebbe stato lecito attendersi dall'affinità di questa scienza con la poesia e con la letteratura in genere e con la mia natura in particolare. Due sono le tendenze del mio carattere che soprattutto determinano questo rapporto: primo, l'amore per la verità, un gusto per la verità, un senso tutto aperto agli incanti e alle amarezze della verità, che si manifesta soprattutto in una reazione *psicologica* sempre chiara ed attenta; secondo, il senso per la *malattia*, una specie di affinità con la malattia, che in me fa da contrappeso alla salute e di cui l'esperienza mi ha insegnato la grande importanza nella vita creativa». Non occorre insistere molto per rilevare che, mutati di poco, i due temi indicati da Mann sono propri anche di Svevo; ma nuovi motivi in comune emergono dalla descrizione di quel processo di avvicinamento alla psicoanalisi che Mann sperimentò assai più tardi di Svevo: «Sarebbe forse perfino dir troppo affermare che io sia andato verso la psicoanalisi, fu piuttosto essa che mi venne incontro. Con l'interesse benevolo che per mezzo di alcuni suoi discepoli e rappresentanti mostrò sempre al mio lavoro, dal *Piccolo signor Friedmann* fino a *La morte a Venezia*, a *La montagna incantata* e al romanzo di Giuseppe, mi fece capire che io avevo con essa qualche cosa di comune, che a mio modo appartenevo, per così dire, alla sua 'famiglia', mi rese conscio, come bene le si addiceva, di quelle simpatie che in me già esistevano latenti, 'preconscie'; a seguito di che lo studio della letteratura psicoanalitica mi permise di riconoscere espresse in un pensiero, in un linguaggio esattamente scientifico molte cose a me già note e familiari fin dalle prime esperienze del mio spirito». Non è il caso di far confronti fra due scrittori tanto diversi ma è possibile ancora servirsi di altre parole di Mann per definire qualche aspetto dell'opera di Svevo. Quando Mann si sofferma a descrivere alcuni motivi fondamentali della sua produzione giovanile derivati dall'«alta scuola di Nietzsche» si vale di proposizioni che si potrebbero adattare facilmente a *Una vita*. Appartiene anche a Svevo «l'inclinazione a comprendere la verità e il sapere psicologicamente, ad equiparare psicologia e verità, a sentire il desiderio psicologico verso la verità, come il desiderio verso la verità in sé e per sé, a riconoscere la psicologia come verità, nel senso più proprio e coraggioso; questa inclinazione che ben può dirsi naturalistica e che bisogna attribuire al naturalismo letterario». *Una vita*, con tutti i suoi sviluppi originali, è maturata nell'ambito del naturalismo ed è singolare che tanto Svevo che Mann abbiano permeato il loro primo romanzo (*Una vita*, *I Buddenbrooks*) della filosofia di Schopenhauer.

Per Mann il pensiero di Schopenhauer, insieme a quello di Nietzsche, è la introduzione filosofica alla dottrina scientifica di Freud; il regno della volontà cieca anticipa il mondo dell'*Es* e all'*Io* di Freud corrisponde l'intelletto di Schopenhauer, «il melanconico orchestratore della filosofia dell'istinto». Ignorando Schopenhauer e Nietzsche ma discendendo dal loro mondo culturale Freud avrebbe tradotto in linguaggio psicologico esatto le loro intuizioni precorritrici ed è significativo notare che Svevo, nel so-

² È significativo che l'unico poeta italiano che si sia servito seriamente nella sua lirica di motivi freudiani è stato Saba, triestino e israelita come Svevo.

³ Contro la reticenza «del mondo e del pensiero cosiddetto latino» nei riguardi della psicoanalisi si leggano le proposizioni rabbiose e sarcastiche di C. E. Gadda in «Psicoanalisi e letteratura», *I viaggi e la morte*, Milano, 1958, pp. 41-60.

⁴ In *Nobiltà dello spirito*, trad. it., Milano, 1953, pp. 717-742.

stenere la sua convinzione sulla importanza del conoscersi e sulla inutilità del guarire, aveva già avvicinato fra loro questi tre personaggi che Mann avrebbe messo in relazione più tardi con tanta chiarezza intellettuale: « Il primo che seppe di noi è anteriore a Nietzsche: Schopenhauer, e considerò il contemplatore come un prodotto della natura, finito quanto il lottatore ».

Sul rapporto fra Svevo e la psicoanalisi non esistono studi particolari; la critica si è limitata a qualche accenno rilevando giustamente col Bonora quel misto di accettazione e di ironizzazione tipico dell'autore della *Coscienza* nei confronti della esperienza freudiana. Dopo la « scoperta » di Montale, sostenuta da argomentazioni sempre valide, e i vari interventi spesso approssimativi per « convalidare con accostamenti e richiami » l'importanza di Svevo « fra i moderni » che caratterizzano il primo tempo della critica su Svevo (nemmeno il *lancio* francese fu immune da una certa approssimazione), dopo la pausa di silenzio dovuta alle ben note ragioni politiche, si è andato svolgendo negli ultimi dieci anni un proficuo lavoro di più esatta definizione letteraria e di vera sistemazione storica. Il saggio del Bonora apre questo nuovo corso di studi che è stato favorito dalla pubblicazione di vari inediti e della *Vita di mio marito* di Livia Veneziani.

È merito del Bonora di aver precisato fra l'altro la posizione di Svevo nei confronti dei grandi narratori ai quali era stato avvicinato: « Le ragioni storiche dell'opera di Svevo si comprendono meglio se le influenze letterarie non vengono separate da quei fatti della sensibilità e da quelle tendenze della psicologia che sovente fanno tutt'uno con nuove tendenze letterarie... Ma l'inconfondibile accento di Svevo faceva ogni volta risultare provvisori i riferimenti e tanto più precari quanto più si spostavano dalla definizione del contenuto psicologico e del documento umano verso i fatti dello stile ».⁵ I *Documenti sulla giovinezza di Svevo* di G. Spagnoletti appartengono a questo « ulteriore periodo della critica su Svevo »⁶ nel quale è evidente la presenza di una coscienza storica più matura di quanto non risultasse dai primi rilievi sullo scrittore.⁷ È stato così definito il rapporto fra Svevo e il naturalismo che alcuni critici si erano già proposto e al quale accenneremo brevemente perché collegato al problema particolare che ci interessa.

Formatosi nell'età del naturalismo, Svevo ne ha subito innegabilmente l'influenza mentre si è mantenuto complessivamente immune dal decadentismo. Lettore di Zola, il suo rapporto con questo scrittore e col naturalismo in genere è piuttosto estrinseco. In *Una vita* due ambienti particolarmente sono colti e rappresentati con un verismo minuto e fedele: la banca e casa Lanucci. Lo squallore della vita impiegatizia è reso con una aderenza spoglia che non ha nulla di comune con certe bonarie satire italiane o con i disegni crudeli, fantasiosi e grotteschi di qualche brillante umorista francese. Nella rappresentazione della banca e della famiglia Lanucci più che in quella di casa Maller è evidente il metodo dello scrittore naturalista portato tuttavia a rompere l'equilibrio di elementi, tipico di quella impostazione narrativa, a favore di una analisi crescente della « verità interiore » di Alfonso Nitti. *Una vita* è un romanzo naturalista fino a quando resistono l'obiettività, lo sviluppo imparziale delle figure secondarie e la cura dei particolari esterni. Ma Svevo ha un interesse per l'indagine psicologica del tutto estraneo, per esempio, a uno Zola che disegnava piuttosto sommariamente i suoi personaggi affidandoli a un susseguirsi e a un intrecciarsi in modo estremamente meccanico di fatalità estrinseche e, caso mai, aveva la capacità di intuire la psicologia della

⁵ E. BONORA, *I. S.*, in « Belfagor », Firenze, a. IV, 1949, pp. 176-188, ripubblicato in *Gli ipocriti di Malebolge e altri saggi di letteratura italiana e francese*, Milano-Napoli, 1953, pp. 86-105.

⁶ Cfr. B. MAIER, « Breve storia della ' fortuna ' di I. S. », introduzione alle *Opere di I. S.*, Milano, 1954.

⁷ Si vedano per esempio di G. LUTTI, *Due note sveviane*, in « Itinerari », Genova, a. I, n. 5-6, 1954, pp. 3-28.

massa, soprattutto in momenti di emergenza come scioperi e battaglie. Della narrativa di Svevo si può dire che prende l'avvio dal naturalismo per procedere in una direzione assai diversa, quella che l'avrebbe condotta, per un sondaggio sempre più sicuro dell'inconscio, alle applicazioni della psicoanalisi e alla decomposizione del romanzo, conservando qualche traccia naturalista nel modo meticoloso di ritrarre l'aspetto fisico dei personaggi e di descrivere gli ambienti.

In *Senilità* il rapporto col naturalismo è ancora più labile e l'analisi psicologica è diventata l'elemento prevalente in un romanzo di eccezionale modernità, dai contenuti che non hanno nulla di comune con le prove narrative italiane contemporanee. Quello che avvicina questo libro a esperienze tecniche ulteriori è il rilievo dato a particolari apparentemente trascurabili, la mancanza a prima vista di una « scelta » che il narratore opera sempre, fra gli infiniti motivi che gli offre una storia, in funzione dell'economia del racconto. Svevo ha scoperto con un anticipo di vari anni rispetto ai maestri di psicologia della narrativa novecentesca l'importanza dei dati minimi, degli impulsi germinali contraddittori e irresistibili, la materia insomma sulla quale Freud conduceva le sue ricerche. Lo splendido episodio del protagonista che, avvertito dal Balli del tradimento di Angelina, cerca di incontrarla nella notte e quelle pagine che ne descrivono minuziosamente il comportamento dopo la scena del congedo appartengono a questa raffinata esplorazione dell'inconscio che basterebbe poco a tradurre in linguaggio scientifico preciso. In *Senilità* è già matura la premessa di quel « raccontare tutto di sé » che sarà proprio di Zeno e corrisponde a una delle prescrizioni che compongono la *regola fondamentale*, la *regola aurea* della psicoanalisi. Questo metodo doveva portare alla disintegrazione del romanzo, forse l'esperienza più importante di Svevo che pure è tornato negli ultimi racconti a criteri costruttivi ritenuti normalmente più consoni alla tecnica narrativa. Ma i frammenti del *Vecchione* stanno a dimostrare con una perfezione addirittura emblematica, al rallentatore, la continuità dei problemi di composizione che caratterizzano soprattutto l'ultima parte de *La coscienza di Zeno*. Il grande libro di Musil, di fortuna recente, appartiene in misura ancora più radicale a quel processo di dissoluzione narrativa che ha proprio nella *Coscienza* e in *Corto viaggio sentimentale* esempi estremamente indicativi; il caso Musil potrebbe prestare qualche argomento a un riesame dell'opera di Svevo. Si prendano per esempio i personaggi principali di *Una vita*, di *Senilità* e della *Coscienza* che hanno tratti così comuni tanto da essere sentiti dall'autore come le variazioni di una stessa figura.⁸ Debenedetti ha insistito sulla loro fondamentale inettitudine ricordando fra l'altro che *Un inetto* era stato inizialmente il titolo del primo libro. Si potrebbe chiamare questo personaggio con una definizione oggi alla moda: « l'uomo senza qualità ». Del resto si legga quanto dice Musil a proposito dell'incoerenza di Ulrich e si veda come questa analisi si adatti alle incoerenti creature di Svevo: « Dopo aver lungamente consultato quella rivista venne alla conclusione che la costruzione della propria personalità era meglio intraprenderla da solo e si mise a disegnare di sua mano i futuri mobili. Ma appena ideata una linea corporosa e d'effetto, gli veniva in mente che si sarebbe potuto sostituirla benissimo con una linea funzionale e smilza; e incominciando ad abbozzare una forma in cemento armato scarnita dal suo stesso vigore, pensava alle magre forme marzoline di una fanciulla tredicenne e si metteva a sognare invece di decidersi. Era questa — in un campo che non gli stava seriamente a cuore — la ben nota discontinuità delle idee con

⁸ I personaggi di Svevo sono sempre propensi, per esempio, a predicare la morale alle ragazze sedotte o da sedurre. « Cessò di baciarla e d'adularla e, per insegnarle il vizio, assunse l'aspetto austero di un maestro di virtù » (*Senilità*). « Predicandole la morale certamente sarei arrivato ad un grado superiore di sincerità, magari tentando di prenderla di nuovo fra le mie braccia » (*Zeno*). « Nella gelosia faceva capolino la propria colpa. E perciò che a compensare il proprio iniquo esempio, il vecchio s'abitua a predicare la morale proprio quando faceva all'amore » (*La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*).

il loro pullulare senza un nucleo centrale, incoerenza che contraddistingue il nostro tempo e ne determina la bizzarra aritmetica, la quale salta di palo in frasca senza unità ».

Nessuno dei grandi narratori del Novecento (Proust, Joyce, Th. Mann, Musil) è stato del tutto immune dall'estetismo; soltanto Svevo è refrattario a queste suggestioni e i suoi personaggi sono *uomini senza qualità* nel senso più letterale dell'espressione mentre quasi tutti gli eroi del nostro tempo rivelano nei loro atteggiamenti residui di estetismo.⁹ Il protagonista di *Una vita* ha ambizioni di intellettuale che avrebbero dovuto concretarsi in un saggio mai concluso su *L'idea morale del mondo moderno*; il personaggio più importante di *Senilità* è uno scrittore mancato, autore di un romanzo « stampato su carta cattiva », « ingiallito nei magazzini del libraio » che gli aveva procurato una « reputazioncella » limitata al « piccolo ambiente cittadino ». Lo stesso caso, preso come motivo principale del racconto, è quello di Mario Samigli, « letterato quasi sessantenne » in *Una burla riuscita*: « Un romanzo ch'egli aveva pubblicato quarant'anni prima si sarebbe potuto considerare morto, se a questo mondo sapessero morire anche le cose che non furono mai vive ». I protagonisti dei romanzi e racconti di Svevo non hanno altra attrattiva che la loro paranoia analizzata anche nei suoi aspetti più urtanti. La gelosia di Swann è di un *pathos* affascinante mentre quella di Zeno è priva di dignità e si risolve in atti penosi fra lo sgradevole e il ridicolo. Con tutto questo il personaggio di Svevo è degno di simpatia e di indulgenza; privo di attraenti qualità intellettuali, « non semplice » e quindi « non semplicemente buono » (come è stato definito l'uomo di Freud), « creatura d'amore » presentata in tutte le sue debolezze biologiche per quell'« ardore di verità umana » attribuito a Svevo da Montale, così vicino alla inclinazione di Mann « a comprendere la verità e il sapere psicologicamente ».

È nota la lunga rinuncia di Svevo alla letteratura; continuò comunque a studiare se stesso e a prendere appunti in un diario non destinato alla pubblicazione. « Io credo, sinceramente credo, che non c'è miglior via per arrivare a scrivere sul serio che quella di scribacchiare giornalmente. Si deve tentare di portare a galla dall'imo del proprio essere, ogni giorno un suono, un accento, un residuo fossile o vegetale di qualche cosa che sia o non sia il puro pensiero, che sia o non sia sentimento, una bizzarria, un rimpianto, un dolore, qualche cosa di sincero anatomizzato e tutto e non di più ».¹⁰ E ancora: « Io voglio soltanto attraverso queste pagine arrivare a capirmi meglio. L'abitudine mia e di tutti gli impotenti di non saper pensare che con la penna in mano (come se il pensiero non fosse più utile e necessario al momento dell'azione) mi obbliga a questo sacrificio. Dunque ancora una volta, grezzo e rigido strumento, la penna m'aiuterà ad arrivare al fondo tanto complesso del mio essere ».¹¹ In questi anni di rinuncia alla letteratura è l'incontro con la psicoanalisi e si tratta ora di vedere quale è in sostanza il debito di Svevo verso Freud. Prima di tutto Svevo non fu un discepolo fedele ma trovò nella psicoanalisi un incentivo a esperimenti eterodossi. « Fu allora che lo Svevo talora si dedicò (solitario, ciò ch'è in perfetta contraddizione alla teoria e alla pratica del Freud) a qualche prova di psicanalisi su se stesso ».¹² È l'esperienza di Zeno. L'autore stesso ha indicato nella *Coscienza* « due o tre idee... che sono addirittura prese di peso dal Freud »: « L'uomo che per non assistere al funerale di colui che diceva suo amico e ch'era in realtà suo nemico si sbaglia di funerale è Freudiana con un coraggio di cui mi vanto ». È un esempio di *lapsus* fra i tanti registrati nella psicopatologia della vita quotidiana. La spiegazione che ne dà Ada ha l'esattezza di una interpretazione di

⁹ Si pensi a uno dei temi prediletti dagli scrittori decadenti, il concerto, e si confrontino le sonate di Scarlatti in D'Annunzio o il *Septuor* di Vinteuil in Proust alla Ciaccona ne *La coscienza di Zeno*. Svevo riesce a comunicare in una mezza pagina asciutta l'impressione reale di quella esecuzione straordinaria.

¹⁰ In *Vita di mio marito*, Trieste, 1958, II ed., pp. 64-65.

¹¹ *Ib.*, p. 66.

¹² Da *Profilo autobiografico*, op. cit., p. 221.

Freud. Dalla psicoanalisi Svevo derivò inoltre l'interesse per i sogni che nei suoi primi libri è quasi inesistente; nella *Coscienza*, ne *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, in *Vino generoso* il sogno diventa parte integrante del racconto. Ma l'importanza della psicoanalisi nell'opera di Svevo, se si limitasse a una incursione nel campo delle azioni sbagliate o alla descrizione di qualche sogno, si ridurrebbe a ben poco e lo stesso autore che in un primo tempo era convinto « di aver fatto opera di psicanalista » ha finito per credere, proprio in base all'accertamento dei dati specifici ricavati da Freud, a « un influsso molto secondario » della psicoanalisi sul suo lavoro. Il fatto è che l'utilizzazione letteraria di luoghi comuni freudiani non è mai stata indice di assimilazione vera: non basta tener conto dei complessi edipici disseminati in un romanzo o in un'opera teatrale per valutare il contributo effettivo della dottrina psicoanalitica agli sviluppi della letteratura del Novecento. Il rapporto fra Svevo e la psicoanalisi va cercato altrove. Il grande capitolo sul fumo col quale si apre *La coscienza di Zeno* non sarebbe ad esempio concepibile senza la conoscenza di Freud. Non che Svevo si riveli in questa particolare occasione un discepolo fedele ma ha saputo ricavare dalla psicoanalisi con finissima intelligenza e ironia l'incentivo a una soluzione narrativa di grande novità. Zeno comincia a « raccontare tutto di sé » scegliendo come primo tema il fumo, vizio di cui l'autore non riuscì mai liberarsi preoccupandosene per tutta la vita in modo forse eccessivo. Il capitolo è tutto costruito su una serie di associazioni che molto liberamente richiamano al metodo della psicoanalisi. Si vedano quelle all'inizio (sigaretta che Zeno sta fumando — prime sigarette fumate — Giuseppe giovinetto che regalava sigarette): si risale così all'infanzia e ai furti degli spiccioli nel taschino del padre. « Ecco che ho registrata l'origine della sozza abitudine e (chissà?) forse ne sono già guarito. Perciò, per provare, accendo un'ultima sigaretta e forse la getterò via subito, disgustato ». Tutto questo è scherzosamente ma decisamente freudiano e se il seguito lo è in modo molto più labile si può sostenere comunque che la tecnica narrativa adottata da Svevo, una ricerca del tempo perduto condotta in direzioni unilaterali e attraverso associazioni di ricordi in apparenza insignificanti, ha una origine nettamente psicoanalitica. Già nei libri precedenti, soprattutto in *Senilità*, Svevo aveva puntato sulle inezie, sui moti istintivi dimenticati subito; era quindi maturo per la psicoanalisi e non aveva bisogno di attingere dall'esterno i vari complessi studiati da Freud. Svevo aveva capito, prima di trovarla specificata nelle opere freudiane, che del resto precisarono e indirizzarono più sicuramente le sue inclinazioni, l'importanza delle assurdità, delle sciocchezze, dei ricordi incidentali per arrivare a « vedersi intero ». Nelle altre parti della *Coscienza* l'influsso della psicoanalisi è molto meno sensibile ma tutta la struttura del libro è ormai condizionata, anche se non così radicalmente come nel primo capitolo, da quell'impostazione iniziale e la materia del racconto è sempre degna della attenzione di uno psicoanalista che avrebbe modo ad esempio di esercitare utilmente il suo spirito di osservazione sulla complicata e estremamente plausibile trama di rapporti fra il protagonista e la cognata Ada. Alla loro acutissima descrizione poteva tuttavia arrivare l'autore di *Senilità* ma la particolare stesura della *Coscienza* è dovuta in parte alle indicazioni della psicoanalisi. *Corto viaggio sentimentale* porta alle estreme conseguenze la scomposizione analitica del racconto registrando attimo per attimo attraverso tutti i passaggi e le associazioni favorite da occasioni esterne, labili come il fumo di un camino, effimere come l'apparizione di un cane, il movimento impercettibile ma concretissimo di un pensiero ozioso o meglio « senza un nucleo centrale » a cui applicarsi. Sono circa centodieci pagine quasi senza trama perché il fatto vero e proprio si concentra nelle ultime venti. C'è anche un accenno scherzoso alla psicoanalisi che testimonia l'intenzione di un distacco.

Educato in una scuola tedesca, ricco di interessi filosofici e di curiosità scientifiche (prima di Freud conosceva Darwin), lettore di classici e appassionato di letteratura moderna, soprattutto francese e inglese, e di teatro, uomo d'affari e musicista diletante, Svevo possedeva una cultura poco ordinata, ottocentesca, ed era sempre disposto

ad arricchirla con una sensibile attenzione ad ogni novità. Nonostante i suoi sentimenti di italianità, sui quali ha fin troppo insistito Livia Veneziani in *Vita di mio marito*, Svevo è mitteleuropeo e la sua opera si inserisce nel grande capitolo sperimentale della narrativa nell'Europa del Novecento al quale sono sostanzialmente estranee le esperienze letterarie italiane. Vissuto nell'impero austro-ungarico, in quella città «crogiolo» che era Trieste, lo scrittore appartiene a un mondo ibrido, stramaturato, civilissimo al quale l'intelligenza ebraica ha dato un contributo di un valore incalcolabile. A documentare i suoi atteggiamenti pacifisti, più che irredentisti, rimangono quelle pagine inedite contro la guerra che lo avvicinano a certi nobili spiriti liberali e cosmopoliti come Zweig. Il suo ambiente culturale è quel circoscritto «mondo di ieri», scosso duramente dalla prima guerra mondiale e alla fine travolto e bruciato dal nazismo. Vienna, la città non abbastanza tedesca, era il cuore di quel mondo e per questo avrebbe subito le conseguenze del lungo, osceno sogno d'odio di Hitler. Uomo dell'Ottocento per certi aspetti culturali e per qualche tratto caratteristico,¹³ Svevo è uno degli scrittori più significativi del nostro secolo: la *Coscienza* era maturata contemporaneamente all'*Ulisses* di Joyce mentre Proust componeva la *Recherche*. Le ultime passioni letterarie di Svevo furono per due narratori di una modernità sconcertante: Joyce e Kafka. Si trattava di scrittori che avevano avuto sensibili rapporti con le esperienze psicoanalitiche. In quelle pagine dove si decifra con incredibile disinvoltura l'immenso groviglio dell'*Ulisses*, Svevo parla della ribellione di Joyce alla dottrina freudiana: «Psicanalisi? Ma se ne abbiamo bisogno, teniamoci alla confessione». Svevo concludeva che «le opere del Joyce non possono perciò formare un vanto della psicanalisi» ma si augurava che venissero studiate da «un forte psicanalista». Il fatto è che Joyce, servendoci di una definizione di Lionel Trilling, acutissimo ricercatore di elementi concettuali nelle opere letterarie, «con il suo interesse nei numerosi stati di coscienza recedente, con il suo uso delle parole come cose e di parole che significano più d'una cosa, con il suo invadente senso dell'interrelazione e interpenetrazione di tutto, e, non meno importante, con il suo trattamento di temi relativi alla famiglia, ha forse sfruttato le idee di Freud più estesamente e più coscientemente di qualsiasi altro scrittore». Quanto a Kafka, «con una evidente consapevolezza di ciò che faceva, ha esplorato le concezioni freudiane della colpa e del castigo, del sogno e della paura del padre».¹⁴ L'influsso di Freud sulla letteratura è stato immenso ma ben pochi sono gli scrittori che hanno saputo applicarne seriamente le indicazioni. Svevo è fra questi e il suo incontro con Freud doveva concludersi su una salda convinzione comune. Come lo scienziato augurava all'uomo di poter essere umano, lo scrittore finiva per vedere nella «scoperta di essere l'uomo più umano che sia stato creato» il massimo raggiungimento e la sola vera guarigione.

GIULIO CATTANEO

¹³ Si pensi al suo atteggiamento verso la vecchiaia: «Io, naturalmente, portavo ai vecchi il rispetto che l'epoca imponeva e ansioso aspettavo d'imparare persino l'amore da loro». Si confrontino certe sue osservazioni agli appunti di Zweig sulla propria giovinezza a Vienna, quando «non si onoravano che i vecchi».

¹⁴ *Freud e la letteratura*, trad. it. in «Inventario», a. IV, n. 1, gennaio-febbraio 1952, pp. 13-27. Da *The Liberal Imagination, essays on literature and society*, New York-London, 1950.

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

VINCENZO CARDARELLI

« Pure qualcuno ti disfiorerà — bocca di sorgiva. — Qualcuno che non lo saprà.... »: sono versi, credo, che hanno ricantato un po' in tutti noi, specie se ci imbattemmo in essi in quell'avventuroso trapasso d'anni in che consiste la primissima giovinezza. A me le poesie di Cardarelli sempre riportano l'animo e la malinconia di ogni rinnovato espatrio dalla provincia al tempo degli studi universitari: lo smarrimento e la timidezza della grande città con il senso di certe ore, a Roma, e di quel sole quando filtra improvviso tra le nubi dopo un'acquata, e sembra dilatare le piazze, mentre pure dentro di te senti qualcosa che si fa largo, si solleva; e mi riportano ancora la luce esausta di quei lunghi crepuscoli estivi. Il che non sia un voler parlare *de moi à propos* di Cardarelli, ma un modo come un altro per alludere alla presa sentimentale che i suoi versi sogliono esercitare, per cui tra i poeti contemporanei egli è certamente uno dei più letti. Così non è senza significato l'episodio riferito nei giornali, di un questurino che, saputa la morte del « suo » poeta, si è mosso non ricordo attraverso che lungo viaggio per venire a dargli l'estremo saluto. E mi è rimasta impressa una lettera che alcuni anni fa un giovane carcerato, mi pare per motivi politici, spediva a quel settimanale che, come è notorio, si serviva per lustra del nome di Cardarelli: una patetica lettera con la quale si voleva ringraziare il poeta della consolazione provata alla lettura di alcune sue liriche. Sono attestati che si spiegano considerando che, mentre l'alto coro della lirica europea intonava lo straziato compianto della « terra desolata », e quindi ai poeti non rimaneva che protestare una sorta di tragica afasia, sapendosi esprimere solo più attraverso non-sentimenti (« ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo »), Cardarelli ha seguitato a prestar fiducia nei sentimenti, diremo così, tradizionali. Perciò, seppure egli è non meno sconsolato e amaro, il lettore ingenuo doveva trovarlo affabile e fin capace di confortare. C'è chi opportunamente ha sottolineato che il mondo dei suoi affetti rimane nella sostanza romantico, ad onta — noi aggiungiamo senza irrivenza — di quella che è stata la sua fissazione classicistica, del perentorio « cinismo » che egli tanto teneva a proclamare di suo gelosa spettanza.

* * *

Vincenzo Cardarelli (per l'anagrafe: Nazareno Cardarelli) era nato nel 1887 a Tarquinia, o Corneto, il vecchio nome che a lui sempre è piaciuto di più, e intorno al quale ricordiamo che molto arguteggia in una sua pagina. Mancatagli assai presto la madre, rimase a vivere col padre, che era uomo di mente vivace, e alquanto *sui generis*: in qualche modo poeta già lui, cioè a quel modo che dalla gente del popolo si dà del poeta a chi non sa troppo badare ai propri negozi. Di questo singolare genitore, la cui segreta sofferenza era di aver dovuto comprimere in sé una lunga nostalgia di nomade,

Cardarelli scriverà un ritratto che resta tra le sue cose più belle. Ma tosto gli morrà anche lui, e il giovane Cardarelli si dovrà mettere in giro alla ventura, senza un mestiere e senza studi regolari, perché tra i principi sostenuti dal padre, c'era stato, fermissimo, quello di non farlo proseguire nelle scuole. Così, andato a Roma, dovrà darsi a disparati modi di procacciarsi di che vivere, dal giovane di studio presso un avvocato all'estensore a braccio di tesi di laurea —, dovessero vertere sulla pedagogia o sull'economia, lui non avvertiva troppo il disagio della dispartezza; e così andava in soccorso di giovinette poco confidenti nelle proprie forze, tuttavia soccorrevoli, a loro volta, di danaro, e, una almeno, anche di un po' d'amore. Sono memorie delle quali egli molto più tardi sentì il bisogno di liberarsi, e lo fece in un modo inconfondibile, tra il gustoso e l'amaro.

Poi ci fu il lavoro alla redazione dell'*Avanti!* e dovette barcamenarsi tra la critica teatrale e la cronaca nera. La rubrica relativa a quest'ultima, chi ne fosse curioso, s'investava: *Gocce di sangue*; né so perché è un titolo che, non a me solo, credo, non finisce di parere orripilante. E si che oggi sarebbe destinato a sembrare un po' parsimonioso.... E ci si perdoni la momentanea vena di celiare. Dunque il nostro Cardarelli concluse in breve anche questa esperienza giornalistica, essendosi l'*Avanti!* trasferito a Milano, e lui invece avendo scelto di rimanersene a Roma, nella quale città, salvo, di lì a non molto, un soggiorno a Firenze e quindi assai più tardi a Venezia, pianta definitivamente le tende.

Nel '19, con Bacchelli, Barilli, Baldini, Cecchi, Montano e Saffi, dà vita alla *Ronda*, e al connesso movimento letterario di restaurazione classicistica. Questo della *Ronda* è un capitolo che difficilmente si potrebbe tralasciare, anche solo a voler discorrere del Cardarelli poeta e prosatore, cioè senza comprendere il polemista e il pedagogo. Del programma rondesco egli è stato certamente il sostenitore più convinto, l'acceso e rabido apostolo. Battere in breccia contro la tradizione risorgimentale, che a suo modo di vedere rappresentò un gran guasto nella patria cultura; denunciare l'inconsistenza dell'opera di Francesco De Sanctis e la vacuità del pensiero di Benedetto Croce; quindi affermare la necessità di risalire, attraverso l'esempio del Leopardi, e specialmente del Leopardi delle *Operette* e dalla *Carte napoletane*, su fino all'aureo nostro Cinquecento; questo, come è noto, era il contenuto della battaglia che il Cardarelli conduceva con fare donchisciottesco. Ma noi ci chiediamo che ne pensassero veramente nell'intimo loro Cecchi, Baldini e gli altri, e siamo molto tentati a pensare che quello di umiliarsi nelle provvisorie vesti di Sancio Pancia, fosse un loro scaltro gusto di raffinati. Si sa come poi le cose andarono, e cioè che la rivista uscì fino a tutto il '22 e nel '23 ruppe nell'estremo singulto con il numero straordinario del dicembre.

Oggi però è doveroso riconoscere alla polemica dei rondisti alcune benemerenzze, e vanno temperati di parecchio i giudizi stroncatori di un Gobetti, un Gramsci, un Russo, senza tacerci peraltro che costoro, in guise diverse, parlavano da militanti, per cui è comprensibile il loro drastico reagire. Ora credo ci sia sufficiente accordo nell'indicare qualche aspetto costruttivo della *Ronda*. Le si riconosce di aver decantate le piuttosto luttuente acque vocali facendone discendere qualche rivo limpido, e ancora di aver concorso parecchio a liberare il clima letterario italiano dai tossici dannunziani, e a smontare i futuristi man mano che, col crescere della loro vacuità, essi più si facevano tonitruanti. Ma succede che chi fa opera di disinfezione, può venire, molto o poco, lui stesso invaso dal contagio. E fu così, per esempio, che Cardarelli, che era colui che meno si risparmiava, finì implicitamente per far propria la nuova parola d'ordine dell'antico direttore della *Voce*, e credere anche lui, ma, dal meno al più, pure i suoi «compagni di strada», che convenisse associarsi alla confraternita degli «apoti», gente, cioè, decisissima a «non berla». E si che d'attorno i fascisti facevano bere, eccome, l'olio di ricino.... Tuttavia noi non propendiamo a credere che quello dei rondisti fosse autentico gesuitismo, come voleva Gramsci, o che si trattasse di una vera presa di posizione politica di marca dinastica e giolittiana, secondo che giudicò il Russo. Piutto-

sto la loro era la vecchia illusione secondo cui il mantenere fede strenua nei valori dell'arte e della letteratura dovrebbe tornare, né mai si è saputo bene attraverso che misteriosi cunicoli, di edificazione a tutta la vita nazionale, non esclusa la politica e il costume. Insomma, se questo inveterato «apotismo» trovava in Prezzolini un reincarnatore assai furbo, ne trovava di altrettanto ingenui in un Cardarelli o un Montano. Quanto a Cecchi, Baldini, Bacchelli, tosto essi s'incamminarono ciascuno per la propria via. Conveniamo che l'ingenuità non è una virtù commendevole in tutti i casi, ma non altro che un estremo manifestarsi di essa io saprei vedere in Cardarelli che s'improvvisa panegirista della trionfante dittatura, visto che il fascismo, a suo dire, avrebbe resuscitato l'antico spirito popolare delle repubbliche e dei comuni, il quale spirito, per contro, il Risorgimento avrebbe umiliato e soffocato. Lorenzo Montano, dal canto suo, era uomo non tacciabile di piaggeria, schivo come sempre si tenne, e fu finissimo scrittore. Eppure Montano, in una «Lettera agli amici della *Ronda*», nel '28, poteva uscirne con affermazioni come queste: «... io ebbi bisogno della marcia su Roma perché mi si aprissero gli occhi. Fu soltanto allora, nel volto di quei giovani armati, che lessi improvvisa la verità.... L'opera di Benito Mussolini non sarebbe tuttavia quella che è, se non fosse rampollata oscuramente da radici profonde....». Ed è però vero che quando egli così si effondeva sui presunti meriti di Mussolini, poteva sentirsi confortato dalle parole plaudenti che da varie parti della vecchia Europa liberale s'indirizzavano al dittatore, ma erano per lo più le lodi di uomini politici, i quali sanno usare la golpe, avrebbe detto Machiavelli. Perciò anche degli entusiasmi fascistici del Montano faremo carico al sostanziale indifferentismo, stato sempre il mal seme che cova nella nostra letteratura.

In conclusione, è da riconoscere alla *Ronda* che, con l'esempio del bello stilo che le ha fatto onore, essa è stata d'ammonimento ai giovani venuti dopo, perché si premunissero contro la grossezza di gusto dei fascisti; ma, come si vede, è sempre un beneficio circoscritto a un ambito oltre il quale il puritanesimo letterario per sua natura non può spingersi.

* * *

Solitario in Arcadia è il titolo del libro dove Cardarelli ha radunato parzialmente i saggi e le polemiche dei precedenti: *Parole all'orecchio* ('29) e *Parliamo dell'Italia* ('31). E quel titolo vuole intendere per il solitario lui, l'autore, nelle lettere contemporanee rimaste ostinatamente arcadiche; ma una casualità ironica vuole che un malizioso abbia facile gioco a rovesciare tale interpretazione, e a insinuare che la vera Arcadia siano i fioriti orticelli che Cardarelli in definitiva venne coltivando. Leggiamo qualche passo: «La mia infelicità è di non avere un dialetto. Qualunque idea mi frulli per il capo sono costretto a metterla in lingua».¹ Che è una confessione importante per chi voglia spiegarsi perché così spesso in lui il retore soffocò il poeta. «Pensiero nato rileggendo il De Sanctis: un uomo di sughero è sempre sicuro di stare a galla»,² ma è una bottata troppo grossolana, è priva di quella malizia e veneficità sottile che potrebbero invogliare a prenderla in considerazione almeno come sfogo umorale; comunque è abbastanza indicativa del piglio barbassoresco che Cardarelli non seppe purtroppo evitare nel suo corrucio antiidealistico. Altrove troviamo detto: «Dio è perché è, diceva l'occhialaio di Amsterdam. L'arte è perché è. Non domandatele altro. Non assegnatele alcuno scopo. Soprattutto guardatevi dal credere che si possa, in qualche modo, influire sopra di essa, produrla con mezzi artificiali, favorirla o proteggerla come si dice».³ E qui non s'avvede di voler sfondare porte già da tempo accoglienti; e naturalmente non si chiede se tra co-

¹ *Solitario in Arcadia*, Milano, 1947, p. 56.

² *Ivi*, p. 57.

³ *Ivi*, p. 87.

loro che le avevano pazientemente disserrate non ci fossero per avventura proprio gli invisibili De Sanctis e Croce. E poi c'è l'idea, che il nostro non perde occasione per ribadire, dell'Italia cinquecentesca come unico legittimo modello linguistico-letterario, e dell'Italia sola erede della civiltà greco-latina e pertanto in dovere di difenderla, custodirla ecc.: un'Italia aristocratica e popolare in una, depositaria di una storia destinata ad apparire antediluviana al mondo moderno giovanissimo e già fradicio. Che è un vieto schema storiografico, prerogativa della più astratta retorica umanistica, della cui scarsa originalità, non foss'altro, il nostro polemista non nutriva il pur minimo sospetto. Eppure egli fu un uomo di vivo ingegno; in fatto di critica, quando poté esercitarla con animo sgombro dai soliti preconcetti, seppe scrivere cose notevolissime: come, ad esempio, i saggi su Pascal, Nietzsche, e, *passim*, su Leopardi, al quale tributò un'attenzione sinceramente appassionata, ancorché non gli avvenisse di riviverne veramente, cioè a dire storicamente, il travaglio intellettuale e morale.

L'impaccio che gravò fortemente su quella che suol chiamarsi la « personalità » del Cardarelli, fu il suo cronico autodidattismo. Apriamo il capitolo *Le opere e i giorni* a quel punto dove racconta che, con l'incontro con il Leopardi, per lui ebbe termine la beata vita del chierico vagante della cultura, trascorrente dall'una all'altra bancarella spinto da una specie di superstizione che il caso o la Provvidenza dovesse mettergli sotto gli occhi un'offa, ossia un qualche tomo scompagnato, ad acchetare un poco la sua gran fame di sapere. Ma quanto a Leopardi, « non si scherza. Questo fu per noi un avvenimento della massima importanza.... una voce antica e famigliarissima a cui sarebbe stato impossibile disobbedire.... un autore modernissimo. Tanto moderno che da allora in poi tutta la morale e la filologia di Nietzsche non sono, a parer nostro, che poche briciole cadute dalla mensa di Leopardi ».⁴ Dunque addio *Gaya scienza*, il nostro tirocinante del sapere si è votato tutto e per sempre al suo Leopardi, addio nomadismo della mente. Ora un fare così trasecolante e il subitaneo infocarsi per l'uno e il deprimere l'altro, Nietzsche, poco più su del livello di un pigmeo, sono cose che ci possiamo spiegare. La giovinezza, e anche la giovinezza intellettuale, è fatta di entusiasmi, di idoleggiamenti improvvisi, ed è proprio di essa pure l'innocente crudeltà dei ripudi. PerpleSSI invece ci lascia il nostro autore nell'ascoltarlo ridere tutto senza quel distacco, quel sorriso che ci aspetteremmo da uno spirito che fosse venuto costruendo la sua storia, e all'antica scappataggine ora fosse in grado di guardare dall'alto della conquistata disciplina. E invece Cardarelli, a distanza di tempo, addirittura incalza e s'aggrotta: « Non si scherza ». Ecco perché egli è rimasto irrimediabilmente autodidatta; termine con il quale non vogliamo alludere a una condizione empirica, quanto piuttosto a un'antitesi, a un vizio, se si vuole, contro il quale c'è da combattere perché è dentro di noi perennemente in agguato. Ché tutte le scuole pensabili, i diplomi e le lauree conferiteci a sonanti voti, non varranno di per sé a immunizzarcene.

« Affermo il limite, principio della negazione.... Io divorò i fatti. La mia lirica (attenti alle pause e alle distanze) non suppone che sintesi. Luce senza colore, esistenza senza attributo.... ordini e non figure.... »: è il brano di rito quando si vuol riassumere la poetica alla quale Cardarelli s'ispirò, nonché il contenuto della sua pedagogia classicistica. Ma a noi venne più volentieri a mente il suo rammaricarsi di non avere un dialetto; e meglio detto sarebbe che egli ha finito per soffocare in sé il dialetto, volendo noi intendere, col trarre la parola a un senso alquanto dislocato, che troppo spesso si è rifiutato di accogliere i fantasmi poetici nel loro sorgere spontaneo. Per questa condanna che lo costringe a mettere tutto in lingua, si direbbe che abbia rivissuto un po' il castigo toccato a re Mida, di vedersi intorno tanto oro, ma ahimé oro inutile. E sono guai per i quali non c'è altri da chiamare responsabili che noi stessi, ché non si sfida impunemente la pazienza degli dèi.

⁴ *Ivi*, p. 80.

Molta parte della produzione in versi del Cardarelli lascia l'impressione di alcunché di sopraffatto o di distolto dal senso genuino che pure doveva contenere all'atto della originaria germinazione. La disposizione all'eloquenza, a cui così spesso si accenna nei discorsi che si fanno su di lui, è cosa naturale e non contrastante col primario disporsi della sua ispirazione in senso romantico; alla quale ispirazione, dunque, non è detto che l'eloquenza dovesse tornare necessariamente di svantaggio, a patto, si capisce, che le rimanesse intrinseca, ne costituisse, diciamo così, il lievito naturale. Il male, piuttosto, è che egli punta con accanimento su una poesia intesa come «arte di tacere», o, come abbiamo visto, di luce senza colore con quel che segue, e siccome la natura tollera male chi vuol mentirla, è accaduto che il proposito di «tacere» si è capovolto in un declamare compiaciuto di ascoltare se medesimo.

Ma Cardarelli era nato poeta, e così, checché facesse per traviarsi, il suo dono doveva pur finire ad avere ragione. E questo avvenne meno spesso nei versi, ad eccezione, naturalmente, di quei componimenti sui quali, all'incirca, si è tutti d'accordo: *Adolescente*, *Estiva*, *Ottobre*, *Sera di Liguria* ed alcuni altri. Comunque quel suo dono ancor meglio e meno discontinuamente lo ritrovò nelle prose della maturità, e il riacquistarlo gli costò un cammino piuttosto lungo e cosparso di impedimenti. Quanto alle poesie dobbiamo però aggiungere che, se poche sono quelle d'esito ineccepibile, molti sono i frammenti, gli schietti palpiti fantastici che valgono a risollevare, purtroppo fuggevolmente, le altre in complesso inevasi.

Intanto con *Prologhi* il Cardarelli prosatore è ancora ben lontano dall'aver trovato non dico se stesso, ma neppure un indizio di quello che sarà il corso migliore della sua vena. Perciò non è solo questione di acerbità, cosa che sarebbe comprensibile in un artista novizio, ma, direi, di difetto di un primo orientamento giusto. Questi *Prologhi* furono salutati al loro apparire, nel '16, come una promessa concreta di novità, tra il molto che si tentava per riuscire a immettere le nostre lettere nel concerto europeo; oggi non credo ci sia chi giudichi ancora validi quei consensi. Che in quell'operetta Cardarelli sia sincero nel denunciare il suo dramma, noi possiamo benissimo non dubitarne, ma si sa che altra è la sincerità esistenziale da quella fantastica. La quale ultima è essa appunto che nei *Prologhi* si fa desiderare, visto che l'autore impresta da Baudelaire e Rimbaud e Nietzsche, senza perdere di vista Péguy: impresta, voglio dire, certa *allure* profetica, oracoleggiante che finisce col rendere un suono innaturale. Del che ben si rese conto il Pancrazi: «Nel suo primo volume, *Prologhi*, alcuni modi avevano persino l'aria di essere arrivati in quella prosa come traduzioni da una lingua diversa»,⁵ e di recente Bo: «... un ingenuo e impacciato profeta, educato alla scuola di Péguy».⁶

I *Viaggi nel tempo* sono del 1916-17, ed hanno tratti notevoli. Per esempio quest'attacco: «Due donne, una notte, in Riviera, la luna le aveva colte a discorrere perdutamente»,⁷ oppure il capitolo che s'intitola *Polacca*: «Oggi la tua veste lunga e leggera fa che le strade dove tu cammini diano una tacita, immensa impressione di prati.... Ma a me, che t'ho vista portare, alla propizia stagione, fastose vesti, a passi scuotenti come schiocchi di sonagliere....».⁸ In verità il nostro poeta è inarrivabile in queste figure muliebri superbe come divinità incuranti, per cui ci sovveniamo ancora di *Adolescente*: «Se io ti veggo passare — a tanta regale distanza, con la chioma sciolta — e tutta la persona astata....». E credo che pochi abbiano saputo cantare al pari di lui la donna che «fa disperare l'amore — nel cuore dell'uomo». Tuttavia nei *Viaggi* più spesso si cerca di supplire con l'enfasi al difetto di una «durata» reale, e alla chiarificazione di quei motivi culturali che in un'opera come *Il cielo sulle città* compariranno diversamente rassodati ed espressi. Si prenda, dei *Viaggi*, il pezzo: *Lo spleen di Roma*. Vi leg-

⁵ Negli *Scrittori d'oggi*, Bari, 1946, serie prima, p. 185.

⁶ Nella *Stampa* del 16 giugno 1959.

⁷ *Prologhi - viaggi - favole*, Milano, 1947, p. 70.

⁸ *Ivi*, p. 732.

giamo: «... la grandezza dell'Urbe *incomoda*», «Le mostruose immagini di *civiltà e d'impero* che Roma ha edificate portano nel fianco la *spina e il dolore* di questa plebe *refrattaria*», «La vita non è che passaggio *episodico e impercettibile* su quelle *vaste piazze sepolcrali*, lungo quelle vie *larghe e selciate* che *s'inarcano e si prolungano* all'infinito... e hanno l'aria *storica e costernante*», «la luna *esuberante e vana*». Coppie di sostantivi, di aggettivi, di verbi, che non si vuol dire siano tutte fuori posto, ma dall'insieme viene un'impressione di ridondanza che non può non lasciarci infastiditi.

Dunque con *Viaggi nel tempo* dobbiamo dire di trovarci appena di fronte allo stadio embrionale della miglior prosa lirico-riflessiva che in seguito saprà darci il nostro scrittore; o meglio, diremo trattarsi di una embrionalità affocata da molta vegetazione allotria bisognevole di impietosa potatura. È perciò che si diceva che la via verso il suo ideale classico di scrittura, Cardarelli dovrà compierla a grado a grado, e non certo con la facilità con cui forse gli sembrava di poterla percorrere negli anni scarruffati e peripatetici delle notturne dispute lungo il Corso, come lo rievoca Gargiulo in una sapidissima memoria critica.

Favole della Genesi (1919-21) parvero al Gargiulo «fantasie pericolanti da un lato, per la rarefazione della materia personale e la scaltrita consapevolezza della forma, verso l'esercizio di stile». ⁹ Le parti venute meglio sono quelle sul Diluvio e Noè; ma in genere non si saprebbe bene individuare l'animo con cui l'autore si è posto a questo lavoro. «C'è un grande, quasi affettuoso rispetto per il soprannaturale, per la presenza continua e incoraggiante del Creatore», ¹⁰ che, noi aggiungiamo, finisce nell'unzione: «E il Signore capì che per Lui su questo pianeta non c'era da fare altro. E risolvendosi dalla Terra, onusto di gloria e convinto che non ci sarebbe più ritornato, le lasciò in retaggio la nostalgia di Lui, la Sua irreparabile assenza.... Qualche cosa di quel Suo ultimo sguardo è rimasto sulla vaga natura aleggiante». ¹¹ Ora non supporremo che Cardarelli si ripromettesse pagine di quel tenue allegorismo che più tardi sarà la vena propria di un Lisi. C'è chi ha pensato all'ironia e alla bonarietà manzoniana, ma noi Manzoni non lo incomoderemmo, non riuscendoci di immaginare come se la cavasse a «scherzare con i santi». E allora, siamo dinanzi a un puro esercizio di stile? Gli ci sarebbe però voluta, al fine di conseguire effetti meno labili, una ironia di tanto più impenitente, spregiudicata. In tutti i modi ci si ricorda volentieri di quel brav'uomo di Noè nell'atto di scacciare con santa pazienza i nuvoli di uccelli rissanti per entrare primi nell'arca; così pure ci rimangono impressi quegli animaloni che tirano sagrati per non esservi potuti capire. E tutto l'episodio dell'Arca vale la pena rileggerlo, in grazia di un piacevole effetto ironico-patetico cui dà luogo l'assai fine commistione del solenne col familiare.

* * *

Con le *Memorie della mia infanzia* (1922-23) principia la parte senza dubbio più duratura dell'opera del nostro poeta. I motivi dell'infanzia, della terra natale, il senso degli evi antichissimi in cui si perde l'origine della sua gente, l'acuto sgomento per la rapina operata dal tempo; e poi il ricordo di suo padre con la commozione profonda che vi urge dietro, è questa la tematica che Cardarelli, a incominciare da queste *Memorie*, saprà tradurre in una prosa esemplare in cui il tono eletto s'intreccia e s'armonizza con una disposizione cordiale: una prosa che varia dall'ironia a una nostalgia ora trepida ora amara, e che, nelle pagine di *Il sole a picco*, s'illimpidisce ancor meglio e sembra fatta di aria, di luce e di penombre. A proposito di qualcuno appena dei capitoli del

⁹ In *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze, 1958, p. 431.

¹⁰ G. B. ANGIOLETTI, *Servizio di guardia*, Lanciano, 1932, p. 121.

¹¹ *Prologhi - viaggi - favole* cit., pp. 151-52.

Sole a picco ('29), ci sarebbe da osservare qualche punto meno convincente, per esempio là dove si riferiscono le impressioni su Capri, perché sono impressioni che non giungono a raccogliersi in unità, e i colori si allineano senza veramente fondersi. E anche difficile sarebbe voler tentare uno spicilegio, salvo per *Elegia etrusca* e *Lago*, che sono pezzi ai quali non si può non dare un risalto particolare. Riportiamo l'avvio del primo: « Che so io degli Etruschi? Quel tanto solo che m'è dato immaginare, essendo nato, si può dire, in mezzo alle loro tombe », ¹² e quindi tutto il brano s'intona a questo dubitoso e accorato immaginare, che di più s'avverte nelle pause e nei silenzi. Anche *Lago* riesce un'elegia bellissima: « I rintocchi delle squille lontane arrivano all'orecchio a grado a grado e rotondi, scivolano dall'alto del cielo pianamente a guisa di lentissimi bolidi », ¹³ che è uno dei momenti in cui l'immaginativa piuttosto s'impreziosisce, ma non rimane cerebrale perché la riscatta un ritmo perfettamente combaciante con l'intimo svilupparsi delle sensazioni. Si veda poi questa ripresa, con il senso elegiaco che trapassa a moto umorale, e vi è colto benissimo un momento di amara allegria, di disperata ebbrietà: « Nasce il vento d'autunno sui monti, gravido di memoria. E cala giù furioso, funebre, inebriante, con l'umore della morte e della strage; e fa venir voglia di cantare.... Così potessi io squassare i ricordi che ingombrano la mia mente come sotto l'impeto di quel vento esaltato si spiccano le foglie degli alberi, si schiantano i rami.... » ¹⁴

Nella raccolta: *Il cielo sulle città* ('38) troviamo una scrittura più rappresa, e insieme forse più esatta. C'è una apparente maggiore impassibilità, trattandosi qui di materia saggistica, o, se si vuole, ancora memorialistica, ma fortemente nutrita di riflessione, folta di riscontri culturali; è però vero che la commozione lirica vi è tutt'altro che assente, e solo opera con discrezione estrema, costituisce come la trama, la musica segreta di queste pagine. Ecco ancora gli Etruschi, verso i quali il nostro Cardarelli lascia trasparire un sentimento che diresti contesto di un che di trepido, di affettuoso, come si trattasse di avi veri e non così remoti e dubbi nell'infinita notte dei millenni. Quindi le pagine su Roma cinquecentesca e la Roma barocca, che oscurano di tanto, al confronto, quelle che abbbiam viste sullo *spleen* di Roma; quindi ancora vanno ricordate le ricognizioni etnico-storico-paesistiche nelle Marche.

E si può dire che l'opera di Cardarelli praticamente si conclude qui, fatta eccezione per l'esiguo manipolo delle *Lettere non spedite*, pubblicate nel '46, il cui singolare carattere « deriva dall'essere scritte in extremis, senza più alcun freno o riserbo o pudore che non sia (pur essendo del tutto *antiletterarie* o fuori della letteratura; insomma non sfoghi truccati in veste epistolare) quello istintivo dell'arte. Il loro calore è come smorzato, e insieme rattenuto, da uno spesso strato di cenere » ¹⁵

Viaggio di un poeta in Russia è stato stampato nel '54, ma realmente risale al 1928. Ci risentiamo un poco l'autore del *Cielo sulle città*, ad esempio nel bel capitolo su Mosca, ed anche in altre parti. Siamo nella Russia comunista poco dopo che venne espulso Trotski, perciò pensando a quanta acqua da allora è corsa sotto i ponti, e come lestamente, è inevitabile che la curiosità che nasce nel lettore sia di un sapore alquanto archeologico, per così dire. Comunque va riconosciuta all'autore l'onestà del titolo, e gli va dato atto del preambolo nel quale dichiara che circa la Russia egli non ha che memorie, mentre il lettore dovrà, con altrettanta probità, convenire che quel viaggio fu « non del tutto sbadato ».

PIERO DE TOMMASO

¹² *Il sole a picco*, Milano, 1952, p. 47.

¹³ *Ivi*, p. 170.

¹⁴ *Ivi*, p. 171.

¹⁵ E. FALQUI, *Prosatori e narratori del Novecento italiano*, Torino, 1950, p. 147.

SACERDOZIO E CLASSE OPERAIA

(Itinerario di Henri Perrin operaio e prete)

Da molte parti si è detto di un profondo moto di rinnovamento che avrebbe investito la Chiesa Cattolica con la morte di Pio XII: senza dubbio vi sono stati e vi saranno dei cambiamenti, delle modificazioni, ma non penso si possa parlare di deciso rinnovamento in un Istituto che ha la prudenza dei secoli. Ciò che può presumersi è che talune voci fin qui affievolite riprendano vigore, e tra esse una soprattutto, particolarmente cara a coloro per i quali il messaggio cristiano significa fraternità: la voce dei preti operai.

Il Cardinale Feltin, arcivescovo di Parigi, ha già pubblicamente ricordato come anche dopo la condanna del movimento dei Preti Operai da parte di Pio XII, l'episcopato francese, convinto che « l'apostolato missionario nel mondo operaio sia necessario come quello in terre lontane (poiché) anche il mondo operaio è lontano da noi » (*Epoca*, 5 novembre 1958), non aveva mai cessato di occuparsi del problema. Tanto più che la trasformazione, operata tra gli ultimi mesi del 1953 ed i primi del 1954, del movimento dei preti operai in preti della missione operaia (indi *Mission de France*) non aveva dato i frutti sperati e si era risolta pressoché in un fallimento. La cosa del resto era ben prevedibile, una volta che ai sacerdoti si impediva, secondo la dichiarazione 16 novembre 1953 dei Cardinali francesi, il lavoro manuale (se non per un tempo limitato, successivamente indicato in tre ore giornaliere) e sopra tutto gli si vietava qualsiasi *engagement temporel qui serait susceptible de leur créer des responsabilités syndicales ou autres*.

È chiaro che queste disposizioni significavano la fine di una esperienza che, se da un lato aveva sconcertato e resi perplessi anche ambienti avanzati del cattolicesimo francese (per non parlare ovviamente dell'aspra condanna tra i conformisti), dall'altro aveva portato ad importanti conferme e forse a delle vere e proprie scoperte. Mentre infatti la stessa gerarchia ecclesiastica francese aveva sempre riconosciuto la totale frattura esistente fra Chiesa e classe operaia, non sembrava essersi resa conto invece della coesione del proletariato, della forza d'attrazione che esso poteva esercitare nei confronti di chiunque — pur proveniente da altre classi o addirittura dal sacerdozio — gli si fosse avvicinato con animo sgombrato da pregiudizi e solo ansioso di offrire la propria solidarietà.

Già la Congregazione dei Seminari, con una lettera a firma del Cardinal Pizzardo, del 27 luglio 1953, aveva vietato ai seminaristi di ingaggiarsi come operai, poiché le esperienze fatte in questo campo avevano portato a dei risultati negativi per la formazione dei giovani avviati al sacerdozio: tra essi infatti non pochi, al contatto con la classe operaia, furono colti da gravi dubbi ed abbandonarono il Seminario, travagliati da una profonda crisi religiosa. Ma la crisi di questi giovani — non ancora innervati nell'organizzazione ecclesiastica — poteva non dirsi probante data la mancanza di esperienza pastorale e di saldi legami con la Chiesa. Maturità d'anni e coscienza sacerdotale non mancavano certo invece nel caso di P. Henri Perrin, il gesuita che fu uno degli iniziatori del movimento dei Preti Operai ancora nel 1943-1944 in Germania, tra i deportati per il servizio del lavoro obbligatorio.

Libri sui preti operai non sono mancati, anche in Italia; interessante ad esempio è il saggio di Di Nola *Cristo in tuta* (Guanda, 1955). Però mancava un diario di un Prete operaio che facesse, dall'interno, la cronaca della vita di questi inconsueti missionari, che illuminasse gli aspetti autentici di una esperienza così travagliata ed importante.

Ancor più che un diario, questo *Itinéraire de Henri Perrin* (Editions du Seuil, 1958) è una confessione che gli amici del sacerdote hanno raccolto basandosi sulle note e la copiosa corrispondenza che P. Perrin teneva con coloro che gli furono vicini nel suo quotidiano travaglio.

Mi rendo conto come « confessione » sia una parola grave, anche se abusata, che

non può intendere se non la rivelazione dei segreti pensieri, delle angosce, delle riposte speranze, dei turbamenti di un uomo. Ma è così: questo libro deve venire avvicinato con rispetto, con precauzione direi. Per evitare di usarne come di un'arma per fini esclusivamente politico-polemici che, pur rispettabili, rischierebbero di avvilire la esemplarità della vicenda; e per far intendere il grave valore morale, il profondo insegnamento che la vita, l'«itinerario» di P. Perrin dimostra: cioè che a nulla vale l'apostolato senza giustizia sociale e che nel mondo moderno la vera carità, la solidarietà, non si può distribuire indiscriminatamente, ma deve rivolgersi agli oppressi per offrire loro aiuto ed esempio nella lotta contro gli oppressori.

Perché è certo importante sottolineare come, nell'urgenza della lotta quotidiana per il pane e per il lavoro, la posizione di P. Perrin non si differenzia da quella dell'operaio comunista del quale divide la fatica: come, vista dall'altro lato della barricata, l'azione politico-sindacale del proletariato marxista assuma una sua ineluttabile necessità, che porta i preti operai a schierarsi accanto ai loro compagni, non solo nella lotta sindacale, ma anche nelle manifestazioni politiche, che di questa lotta sono il corollario, come gli scioperi contro il governo reazionario Laniel e le manifestazioni contro il generale Ridgway.

Ma conta anche, e soprattutto, la constatazione, la scoperta essere la giustizia sociale non più che vuota parola al di là, al di fuori della lotta di classe, che da concetto astratto si trasforma, a contatto con la realtà quotidiana, in dura, assoluta, inderogabile necessità imposta dalle cose. «*Nous avons signé le communiqué; plusieurs m'écrivent qu'ils ont souffert de la 'résonance marxiste' qu'il rendait. Et d'abord quand ce serait, cela prouverait simplement que ce langage est celui du monde ouvrier: nous parlons le langage du monde où nous sommes, langage qui n'offense en rien notre foi, tout comme saint Thomas s'est mis à parler le langage des philosophes arabes, au grand scandale des gens de son époque. Quoi qu'il semble, ce n'est pas un langage partisan; on y sent l'écho de la lutte de classe; c'est vrai, mais nous vivons dans la lutte de classe, comme nous vivons dans la guerre d'Indochine; c'est un fait brutal qui s'impose à nous comme à vous*» (p. 369).

Sono tra le ultime parole di P. Perrin, espressione di un convincimento che traspare già all'inizio del volume, subito ai primi contatti con il proletariato nelle officine dove si lavora per la Germania nel servizio obbligatorio. È là, nella comunione con questi operai, che il prete scopre la paganizzazione della classe operaia, la sua lontananza dalla Chiesa: ma sopra tutto si rende conto che esiste una classe operaia. «*Mais surtout, tu as peut-être été, toi aussi, sidéré par la découverte de la communauté ouvrière, disons mieux encore, de la communauté prolétarienne, la force terrible, à peine consciente, qui remplit l'air d'un hall d'usine, qui aspire les hommes dans les trains et les trams du matin; as-tu senti cette force de communauté à l'entrée ou à la sortie de l'usine, quand on est dans la foule, quelle impression d'unité, impression d'une force terrible qui tient et roule les hommes irrésistiblement? Je me souviens de ma souffrance quand, ayant demandé à un Tchèque s'il était chrétien, il me répondit: 'Ah! Peu importe la religion; nous sommes tous ouvriers'. Combien ont senti ainsi la force de la communauté ouvrière, et quelle impression de misère et de faiblesse pitoyable, quand nous venons parler de la communauté chrétienne: cela n'éveille rien qu'un sourire, à la pensée de la vie terne et fade des 'pratiquants' autour de leur curé*» (p. 66).

A partire da questo momento la decisione è presa: egli si dedicherà alla classe operaia, deciso a vivere veramente legato ad essa, a superare quella impostazione borghese che marca anche molti tra i migliori cattolici d'una sorta di impotenza di fronte ai problemi del proletariato a causa di una *insouciance de gens assurés qui n'ont à se battre contre la vie* (p. 123).

Certo, prospettandosi all'inizio della propria attività nel XIII Arrondissement di Parigi il lavoro che lo attende, P. Perrin sembra ancora abbastanza lontano dal misurare con che forza il problema del comunismo si imporrà ai preti operai. Ciò che pare a lui

ed ai suoi confratelli sopra tutto importante è la situazione dei sacerdoti *nel* mondo operaio: trovano sconcertante che vi siano dei preti che insegnano il greco ed il latino, ma non se ne trovino per formare dei sindacalisti, e più triste ancora che l'insieme delle forme e dei riti della vita cristiana abbia perso ogni senso profondo ed i sacramenti non significhino più nulla per la massa proletaria, divenuta un « popolo pagano a superstizione cristiana », secondo la definizione del P. Loew.

È totale la scristianizzazione di queste masse, che ormai non sono neppure più anticlericali secondo le vecchie forme radicalmassoniche, ma semplicemente indifferenti, che non vedono nel prete un nemico, un avversario, ma un puro oggetto di formalità, di convenienze, mentre i riti si seguono soltanto come formule tradizionali. Per abbattere questa indifferenza occorre dimostrare che il prete operaio è *veramente* un operaio. E nel XIII *Arrondissement* di Parigi P. Perrin, il quale trova lavoro all'inizio del 1948 in una officina per materiali plastici, non rivela ad alcuno che egli è un sacerdote: preferisce mantenere il silenzio per riuscire più semplicemente ad essere un operaio, *pour me faire à leur rythme, à leurs pensées, à leurs manières de voir* (p. 159): solo qualche mese più avanti allorché ha acquistato la fiducia dei suoi compagni, egli rivela la propria qualità. Ed è di estremo interesse l'analisi che P. Perrin fa delle reazioni che questa scoperta provoca sopra tutto in due settori ben distinti dell'officina: tra gli operai cattolici che considerano come una grazia l'avere un sacerdote tra loro, e dall'altra parte quelli comunisti, che dopo un lungo periodo di riserva e diffidenza (il che è ben normale, nota il Perrin, poiché si deve attendere di esaminare gli atti prima di dare un giudizio) si avvicinano al loro nuovo compagno concedendogli totale fiducia.

In questi giorni (siamo nell'estate 1948) P. Perrin rivela per la prima volta il grave travaglio spirituale che la scoperta della condizione operaia, non più vista dall'esterno, ma vissuta da dentro, ha provocato in un uomo aperto e senza pregiudizi di classe. « *Après un mois de mise en route, ma vie d'usine a été une lente et progressive révolte contre le monde capitaliste. Cela a commencé par l'attitude inhumaine du directeur, qui inspecte les ouvriers comme on inspecte une salle de machines, pour se continuer par les questions de salaires et de production, par le travail des femmes et la lutte syndicale, par toute cette atmosphère de l'usine où l'ouvrier, depuis un siècle, se sent brimé et exploité.... Le salarier n'est pas un homme libre, il est aliéné; il n'est pas un homme qui travaille avec un ingénieur ou un directeur, mais une capacité de production qu'on a louée ed qu'il faut exploiter au maximum.... Le capitalisme distille, plus que jamais, chez les ouvriers conscients, le sentiment de l'aliénation et de la révolte. Dès lors, dans le problème du capitalisme, il ne saurait être question d'éducation de la classe ouvrière, mais de justice et de lutte du prolétariat pour sa libération. Et dans cette lutte, avec toutes les critiques et les réserves qu'on voudra, les communistes restent au premier rang. Mais il faudrait des pages, et sans doute bien des mois encore d'expérience, pour m'expliquer sur ce point* » (p. 167).

Attraverso la sofferenza e la rivolta dei suoi compagni P. Perrin si rende conto del ruolo che il comunismo gioca tra le masse operaie e della necessità di dividere con esse, non solo speranze e dolori, non solo i mezzi di lotta sindacali, ma anche quelli politici. Così, malgrado il decreto del Santo Uffizio che nel luglio 1949 condanna ogni collaborazione tra cattolici e partito comunista, P. Perrin aderisce ai Partigiani della Pace e polemizza vivacemente con quei sacerdoti che manifestano riprovazione verso i firmatari dell'appello di Stoccolma, osservando tra l'altro quanto complesse e contorte siano le questioni nei rapporti di forze tra Stati Uniti ed Unione Sovietica ossia, *qu'on le veuille ou non, entre capitalisme et classe ouvrière* (p. 223).

Ma è soltanto quando egli arriva — dopo il « terzo anno » di noviziato gesuita e la crisi che lo porta ad uscire dalla Compagnia per divenire semplice sacerdote — al cantiere di Notre Dame de Briançon (per la costruzione del tunnel Isère-Arc e di una grande centrale elettrica) che Perrin si rende esattamente e compiutamente ragione senza più ripensamenti, senza dubbi, della vita e servitù operaia.

Ed è qua che quasi senza rendersene ben conto, poco a poco assume responsabilità sindacali sempre più importanti ed ampie, fino a divenire uno degli organizzatori del grande sciopero di 42 giorni all'inizio del 1952, poi il Segretario del *Comité de grève* e l'animatore della lotta ad oltranza che vede accomunati operai francesi, nord-africani, italiani e spagnoli in unanime solidarietà di intenti. Egli redige i comunicati, invia circolari ai giornali, alle associazioni, alle autorità, chiama a raccolta per l'aiuto agli scioperanti parroci e Vescovi, sottolineando come il movimento cattolico di Chambéry e della Savoia abbia formato numerosi comitati di solidarietà a gara con le sezioni comuniste per sostenere questa lotta *jusqu'à une victoire qui sera un pas en avant vers la libération ouvrière* (p. 284). Il comunicato finale che annuncia, con l'accoglimento delle rivendicazioni dei lavoratori, la fine vittoriosa dello sciopero, amonisce che solo l'unità di tutti gli operai ed i lavoratori ha potuto aver ragione dell'aperta collusione tra grande patronato industriale e Governo.

Nei suoi scritti successivi ripete insistente il motivo che tutta l'attività del cantiere si deve svolgere nella vita sindacale, il cui sviluppo segna l'indice di maturità della coscienza operaia. Questa unità, questa solidarietà tornano ad esprimersi allorché la Direzione dell'Impresa mette Perrin assieme ad altri nelle liste di licenziamento, e tutti i suoi compagni di lavoro dichiarano lo sciopero totale ad oltranza per la riassunzione dei licenziati, per i miglioramenti salariali e *pour défendre un curé!* come si esprime con stupore una Guardia Mobile conversando con i picchetti operai. Ancora una volta l'unità operaia vince e lo sciopero termina con i miglioramenti richiesti e la revoca di tutti i licenziamenti, tranne quello di P. Perrin, che volontariamente si sacrifica per impedire la prosecuzione di uno sciopero che aveva fatto già ottenere il massimo delle rivendicazioni.

Egli continua la sua lotta nelle aule giudiziali ove più tardi vincerà la causa contro il padrone, che sarà condannato a danni e spese. Per averlo accanto, perché egli seguiti a battersi con loro e per loro, gli operai si quotano per una somma a testa, così da assicurare a P. Perrin, anzi al *Comarade Perrin*, il suo regolare salario. Questo nuovo esempio di solidarietà, la lotta tenace accanto agli altri compagni nei due scioperi, il lavoro quotidiano in mezzo ai disagi ed alle sofferenze, la durezza dei padroni, han fatto di P. Perrin un proletario tra altri proletari, un vero militante della classe operaia, il quale oltre ad esercitare il proprio lavoro celebra anche la Messa, benedice e confessa. Il Pastore è mescolato al suo gregge, spezza con esso il pane spirituale e materiale, la sua coesione con il mondo proletario è viva e totale.

Sempre più grave si fa invece la frattura tra preti operai e la gerarchia ecclesiastica e precipita la grande crisi — i cui segni erano da tempo evidenti — che segnerà la fine, nell'amara rassegnazione degli uni, nella inutile ribellione degli altri, dell'esperimento dei preti operai.

Le ultime lettere di Perrin, gli ultimi appunti riflettono il profondo turbamento che le drastiche decisioni della gerarchia ecclesiastica hanno provocato in lui. Egli è certo che essa gerarchia testimonia una totale incomprensione del mondo operaio e dei suoi problemi, poiché è chiara *l'impossibilité où nous sommes de vivre dans le monde ouvrier sans en prendre tous les problèmes jusque et y compris ses problèmes politiques* (p. 360).

E nell'altra lettera del Natale 1953 egli scrive sconsolate parole, termine conclusivo dell'evoluzione del suo pensiero: quasi una confessione angosciata del tormento che sino allora albergava forse all'interno del suo animo, ma non aveva ancora osato esporre. È la fine delle sue speranze, il fallimento della sua vita e, soprattutto, la desolata scoperta che la Chiesa non sembra ancora oggi matura per il rifiuto della società borghese: *« On a hélas de plus en plus l'impression que les gens d'Eglise, au seuil des problèmes que pose le monde ouvrier, se refusent, et malgré les bonnes paroles, parfois sincères, qu'on prodigue de temps en temps, refusent de s'engager, avec le monde ouvrier, sur des chemins qui les obligeraient à réviser leurs alliances: on ne peut cohabiter avec*

le monde patronal et servir la justice. Sur nous tous pèse terriblement la conviction que, derrière la sollicitude des évêques pour notre vie sacerdotale, s'abrite une peur politique du communisme et jouent toutes les pressions des gens en place. Une chose est certaine: c'est que les pauvres ne sont pas entendus; et dans la mesure où on les entend réellement, on devient suspect. Ces paroles sont bien tristes à la veille de Noël, je le reconnais; mais l'espérance de Noël est venue dans la nuit des pauvres et de ceux qui ont bien du mal d'espérer. Tant que nous serons de ceux-là, nous serons en bonne compagnie» (p. 364).

La crisi di Perrin, se investe la sua formazione sacerdotale, la essenza della missione pastorale che egli pensava spettare al prete, non tocca, neppure nel momento di maggior sconcerto, la intima fede, ed egli riafferma la sua adesione a Cristo ed alla Chiesa, anche se riconosce che *«il y a des choses qui sont brisées et qu'on ne répare pas.... trop de choses ont été faites qui ne sont pas de Dieu; faites par nous hélas, mais aussi par ceux qui gouvernent l'Eglise»* (p. 371). P. Perrin chiede ed ottiene sei mesi di congedo: poi il 25 ottobre 1954, mentre si dirigeva in motocicletta verso Jussy-les-Moligneaux, cade e muore, senza che sia possibile comprendere le cause dell'incidente. Gli amici sapevano che Egli stava meditando la propria riduzione allo stato laico.

Chi scrive ha troppo rispetto per la sapiente prudenza della Chiesa, per non sperare che l'esperienza di P. Perrin e degli altri suoi compagni non porterà, prima o poi, dei frutti: in caso contrario il baratro esistente tra la Chiesa e la classe operaia, lungi dal diminuire resterà incolmabile. Certo oggiogiorno la questione dei preti operai conferma quanto difficile sia per la gerarchia ecclesiastica di Roma, così scettica di fronte ai travagli del mondo moderno, staccarsi da una mentalità rigidamente classista-borghese che colora delle ombre più cupe tutto ciò che al comunismo si richiami o addirittura considera nemici coloro che del comunismo indefettibili nemici non si proclamino. Già in Francia le posizioni sono molto meno schematiche, sì che la situazione di quella Chiesa sembra assai diversa, per educazione, per tradizione, per mentalità da quella d'Italia. Il rispetto per le altre confessioni religiose, la libertà assoluta in politica (per cui, ad esempio, nelle ultime elezioni i Vescovi Francesi han riaffermato che nessun obbligo poteva vincolare i cattolici a dare il voto a l'una piuttosto che all'altra delle liste), lo slancio di fraternità verso i «nemici» che ha portato una decina di sacerdoti di Lione di fronte al Tribunale Militare per l'aiuto da essi prestato agli Algerini «ribelli», sono tutti segni di una apertura mentale e d'una sensibilità sociale di cui purtroppo in Italia — salvo rare eccezioni — non vi è traccia.

Con ciò non si vuole generalizzare: è possibile che anche da noi i tentativi del clero francese possano prima o poi provocare benefici scandali tra i nostri sacerdoti ed anche nella gerarchia vaticana. La strada è lunga. Ma le esperienze del cattolicesimo polacco provano che tra comunismo e Chiesa cattolica la collaborazione non è, né deve essere impossibile. Gli anni trascorsi da P. Perrin e dai suoi compagni in mezzo alla classe operaia confortano questa speranza.

GIORGIO MOSCON

RECENSIONI

DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 3 voll., 1955-56-57.

Il Sapegno stesso ci ragguaglia, fin dall'*Avvertenza* iniziale, delle norme che l'hanno guidato in questa sua fatica di esegeta: la necessità di fondare il suo commento su una rigorosa base storico-filologica che permetta allo studioso di orientarsi nei tortuosi meandri della dottrina dantesca; di esporre e discutere, di un problema particolare, linguistico o storico che voglia essere, le diverse soluzioni possibili anziché prospettarne una sola e di questa soltanto costringere il lettore ad appagarsi; di ricorrere, con maggior frequenza, ai lumi interpretativi dei commentatori tre e quattrocenteschi, fonti sempre autorevoli e alle volte determinanti per certi aspetti grammaticali, culturali e talvolta anche estetici della parola di Dante. Il fatto poi di venire per ultimo, ha permesso al Sapegno un'altra possibilità non indifferente: di servirsi, cioè, di tutti i contributi interpretativi precedenti, studiarli e soppesarli, per giungere ad una valutazione nuova o più aggiornata di singoli problemi di lettura. Ma un'altra tendenza metodologica affiora in queste pagine introduttive: il fermo proposito dell'autore di rinunciare a quel modo di illustrazione critica cosiddetto «estetico». E qui bisognerebbe precisare con maggior puntualità il significato che il Sapegno dà all'aggettivo «estetico», per intendere appieno il carattere di questo suo commento: egli rifugge da quell'atteggiamento esegetico mirante a «sottolineare bellezze particolari ed episodiche», atteggiamento che meglio andrebbe definito «oratorio» o «impressionistico-interiettivo», tutto volto, com'è, alla ricerca puramente meccanica di perle poetiche nel grande oceano periferico della poesia (per valermi di una nota immagine pascoliana), metodo critico che rimane fortunatamente confinato nelle pagine del padre Cesari o in quelle di Basilio Puoti e di Vito Fornari. In realtà, quando parliamo in modo proprio di «critica estetica», intendiamo altro: la necessità di penetrare, attraverso l'espressione, nel vivo del mondo spirituale del poeta (e in tal senso piega il Sapegno le sue dichiarazioni interpretative), cosicché la critica «estetica», concepita nel modo che più le si addice, viene a coincidere con la critica «storica» della poesia. La stessa distinzione crociana fra poesia e non-poesia non va osservata sotto un angolo visivo troppo angusto, nel senso appunto di una formale ricerca di «bellezze poetiche», ricerca dalla quale il Croce s'è tenuto sempre lontano, ma bensì come una distinzione puramente ideale, condotta entro la compattezza dell'opera d'arte unitariamente intesa, nella quale l'un termine non esclude l'altro, giacché entrambi concorrono a delineare la particolare fisionomia d'un determinato soggetto artistico. Che è poi il modo di critica applicato dai migliori scolari del maestro napoletano. Rimanendo ancora per un istante nell'ambito del pensiero crociano, e precisamente là dove il filosofo si pone il problema dei rapporti fra poesia e struttura nella *Divina Commedia*, possiamo subito notare come tali rapporti si andarono facendo sempre più stretti man mano che il Croce, nell'intento di precisare sempre meglio il suo concetto, vi apportava chiarimenti e lo puntualizzava. Cosicché, insensibil-

mente e gradualmente, dall'affermazione (che si trova nel volume su *La poesia di Dante*, del 1921) che « schema e poesia, romanzo teologico e lirica, non sono separabili nell'opera di Dante, come non sono separabili le parti dell'anima sua, di cui l'una condiziona l'altra e perciò confluisce nell'altra.... » (p. 64, ed. 1958), ancora, a dire il vero, un poco titubante se la si reinserisce in tutto il discorso critico da cui è tolta; giunge, più recisamente, in un saggio del 1941 (*Due postille alla critica dantesca*, in « La Critica », a. XXXIX, fasc. III, pp. 133-41), a permettere l'ingresso incondizionato nel tempio della Poesia anche a molte parti « strutturali » del poema, giacché anch'esse, per certe loro vibrazioni di canto, sorpassano il confine della prosa ed entrano nella zona dell'arte. Ora, i rapporti fra struttura e poesia nella *Commedia* sono visti in una luce più ferma: nessuno, salvo qualche ritardatario, più parla di opposizione, ma di fondamentale unità. Per il Russo, la struttura « è nient'altro che lo stesso mondo storico dell'artista in cui la sua poesia si riconosce e si attua.... » (*Ritratti e disegni storici*, serie III, *Studi sul Due e Trecento*, Bari, Laterza, 1951, p. 259); e di un « indissolubile nodo di poesia e di struttura » parla Mario Rossi, nel suo bel libro *Gusto filologico e gusto poetico* (Bari, Laterza, 1942, p. 51). Anche per il Sapegno, la *Commedia* è concepita come un'unità rigorosa, « concettuale ad un tempo e fantastica » (*Avvertenza*, p. ix). Le sue note interpretative sono dunque rivolte non ad isolare l'immagine singola, ma ad impostare un problema, a collocare la singola pagina in un quadro di storia e di cultura, che solo permette di intenderla davvero, nel suo preciso significato.

Uno degli episodi del poema dantesco che più ha sollecitato la bravura e la sensibilità degli interpreti, è senza dubbio quello di Paolo e Francesca. Quasi tutti i critici hanno rivolto la loro attenzione, in modo più o meno esclusivo, sul personaggio della donna, ora vedendo in lei il simbolo della passione esasperata, ora quello della donna eroica, ora quello della donna demoniaca che la bella persona adopra per sopire la virtù dell'amante e trascinarlo alla perdizione. Ma Dante è pur presente all'incontro, ascolta, interroga, si tace rimanendosi a lungo muto e pensoso (« Quand'io intesi quell'anime offense, Chinai il viso.... »), si commuove fino alle lacrime (« Francesca, i tuoi martiri A lacrimar mi fanno tristo e pio »), cosicché bene fanno i commentatori più recenti a volgere il loro interesse critico anche a Dante, anzi, soprattutto a Dante, per studiarne i sentimenti, per mettere in rilievo i riflessi che la tragedia fa balenare nel suo animo. A ragione, dunque, il Sapegno può affermare perentoriamente che tutto l'episodio gravita sull'interpretazione da darsi al concetto di *pietà* (« ... di pietade Io venni men.... »): « Nel quadro di questa *pietà*.... occorre interpretare tutto l'episodio di Francesca.... ». Ora, qual'è, per il Sapegno, l'interpretazione più puntuale della parola *pietà*? Eccola: « Non è da intendere nel senso di compassione, simpatia.... bensì nel senso di turbamento, che nasce dalla considerazione delle terribili conseguenze del peccato.... ». Interpretazione accettabile, senza dubbio, ma (a me sembra) troppo limitata. Il Sapegno esclude nel modo più assoluto l'altro senso, quello tradizionale, quello appunto di « compassione », di « simpatia », che Dante proverebbe verso queste sue creature dannate. Eppure il Foscolo, finissimo intenditore di poesia, non esitò a scrivere (nel *Discorso sul testo del poema di Dante*, par. CL): « in tutti que' versi la compassione pare l'unica musa »; e il Barbi, che non si può certo accusare di deviazioni romantiche, asserisce, in un passo del suo saggio su *Francesca da Rimini* (ora in *Dante, Vita opere e fortuna*, Firenze, Sansoni, 1952, pp. 171-206): « non vedo come si possa negare che Dante sente pietà dei due cognati, e particolarmente di Francesca » (p. 186), e più oltre aggiunge (p. 193): « tutti i particolari dell'episodio, se osserviamo bene, rivelano il proposito di creare in questo canto una grande scena di pietà.... »; Vittorio Rossi, poi, nelle pagine introduttive al canto di Francesca, ebbe a precisare: « Uomo di piena umanità e autore di rime (le *pietose*) nelle quali urla la passione stessa che perdette Francesca, Dante provò una pietà profonda per la coppia di Rimini, che aveva scontato colla morte la sua colpa, e sulla tragica tomba fiori la poesia che sublima i due amanti.... » (si veda anche la nota di Mario Petrini, *Osservazioni ad un nuovo commento dantesco*,

in «Belfagor», 31 luglio 1955, pp. 477-82). Perché, allora, non lasciare a *pietà* i due significati, quello tradizionale e quello «nuovo»? Si badi, tanto per fare un esempio, il primo che mi viene in mente, all'ambiguità di significato di *errante* in un noto passo tassesco («... e sotto a i santi Segni ridusse i suoi compagni erranti», *Gerus. I. 1*), dove si può facilmente cogliere una sottile oscillazione fra un senso proprio e un senso etico («In *erranti* — osserva con molta acutezza il Russo — si avverte una sfumatura di carattere morale: non si tratta soltanto di armi peregrinanti, ma anche di armi sbandate, perché non sapevano indirizzare lo sforzo alla meta suprema della liberazione del sepolcro di Cristo»). Un esempio, forse sospetto, perché il Tasso non è Dante, ma la poesia nemmeno è un'equazione matematica e alle volte la troppa precisione finisce per soffocarla. Dante è senza dubbio trascinato, qui, da un senso di compassione verso le pene sofferte dai due amanti, e, nello stesso tempo, questo sentimento di umana simpatia gli si muta in un senso di viva angoscia al pensiero dell'ineluttabilità della travolgente passione d'amore. Sbaglio, o il Rossi sembra qui pensare proprio a un duplice sentimento che fa contrasto nel cuore del poeta? «Gli occupa l'anima uno sgomento attonito per il mistero della vita morale degli uomini, liberi di giudizio e di volontà, eppur destinati nell'arcano consiglio della Provvidenza, altri alle vittorie della volontà buona e altri alle disfatte della ragione consigliera impotente, altri alla redenzione del pentimento e altri alle cadute irreparabili....». A questi contrastanti sentimenti dell'anima dantesca, che giuocano sottilmente entro il concetto di *pietà* di cui si diceva, non sembra alludere anche il Croce, quando, nel delineare il tono lirico del canto (*La poesia di Dante*, ed. cit., p. 75), osserva: «Dante, come teologo, come credente, come uomo etico, condanna quei peccatori; ma sentimentalmente non condanna e non assolve: si sente interessato, turbato, gli occhi si gonfiano di lagrime, e infine vien meno dalla commozione»?

Così, troppo unilaterale, troppo discosta veramente dalla sensibilità romantica (che non sempre cade nel sentimentalismo, ma talvolta, anzi, è in grado di condurre assai acute analisi di poesia), mi sembra l'interpretazione che il Sapegno ci offre dell'episodio di Ulisse: anche qui, come per il canto di Francesca, si può dire che la chiave esegetica poggia su una parola, l'aggettivo *folle* («dei remi facemmo ali al folle volo....»). Commenta il Sapegno: «La tragedia dell'eroe greco, al di sopra della sua personale responsabilità, mantiene una precisa funzione esemplare, vuol essere un monito per tutti gli uomini; ed è rievocata in uno spirito, che non è di esaltazione, sì di religiosa perplessità....», precisando: «Né è lecito d'altronde discorrere di un contrasto fra il giudizio del teologo, che condanna, e quello del poeta, che inconsapevolmente ammira: contrasto del tutto alieno alla visione coerente del poeta medievale, dove intelletto e fantasia combaciano in ogni punto, e suggerito agli interpreti moderni da un'inconscia suggestione romantica. Il viaggio di Ulisse oltre le colonne d'Ercole è un *folle volo*, perché egli tenta, pur senza saperlo, un'impresa a compier la quale si richiedeva l'aiuto, a lui vietato, della Grazia....». Ancora una volta, il Sapegno teme di lasciarsi trascinare dalla sensibilità in un pericoloso gorgo romantico. Eppure, a ben rileggere l'intero episodio, se noi togliamo a quell'aggettivo *folle* il suo duplice significato di «temerario, audace» e insieme «riprovevole», a me pare che molta della poesia di cui Dante ammantava quell'eroica figura d'uomo, vada dispersa. In quel *folle* trema davvero una duplicità di sentimenti: l'ammirazione per la grandezza la passione e l'audacia dell'uomo (già il Fubini, pur limitando il valore poetico del passo a questa sola tonalità, avvertiva: «nulla è nell'episodio che distraga da quello che è il sentimento dominante, l'ammirazione»); si veda *Il peccato d'Ulisse*, in «Belfagor», 15 luglio 1947, pp. 461-475) e insieme la sua angoscia nel vedere infranti da umana creatura i decreti del Cielo. Con la sensibilità che gli è consueta, Vittorio Rossi pone molto bene in rilievo questi due atteggiamenti dell'anima dantesca quando, nell'introduzione al canto di Ulisse, afferma: «Di quel concetto e di quella coscienza [l'eroe greco è come simbolo della libertà e della grandezza umane] si esalta e inorgoglisce l'anima eroica del poeta, e il fremito della sua commo-

zione è, nell'arte, la figura d'Ulisse, cinta d'un'aureola di simpatia e assunta fuor dell'Inferno alla gloria della più pura e più operosa spiritualità. Ma la consapevolezza che ha il poeta, dei limiti posti da Dio al sapere umano, vi infonde una lieve aura di malinconia, che si risolve in un impeto di tragedia, quando la volontà divina... si erge ineluttabile contro quella che al miope occhio umano pare divina libertà del volere, e Ulisse narra in versi (133-42) che hanno la cupezza solenne della tomba e del mistero, la sua fine. Il senso reverente dell'imperscrutabilità dell'eterno consiglio aleggia sul racconto; eppure quella morte non suona come una condanna; anzi suggella la grandezza dell'eroe che l'ha sfidata per essere veramente uomo, per vivere secondo quel divino *quid* che differenzia l'uomo dal bruto (vv. 118-20). Evidentemente fra Dante teologo e Dante poeta c'è un intimo dissidio; ma vince il poeta, che ammira e celebra nella *folia* del varcare i limiti del conoscibile, il gagliardo e generoso operare dello spirito, e prova un pietoso sgomento per l'oscuro destino degli uomini » (sarà questa la « religiosa perplessità » di cui parla il Sapegno?). Nello stesso ordine di idee gravitano i saggi di B. Nardi (*La tragedia d'Ulisse*, in « Studi danteschi », XX, 1937 ed ora in *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1949, pp. 153-165) e di Mario Rossi (*Il canto di Ulisse*, in *Gusto filologico e gusto poetico*, cit., pp. 98-111), per non additare che i più recenti studi sull'argomento.

Non vorrei, però, che questi miei rapidi cenni intorno a problemi particolari, offrissero un'idea inadeguata di questo commento del Sapegno, che è pur ricco di intensa sensibilità e di grande dottrina (e chi potrebbe dubitarne, fra quanti conoscono e seguono l'annosa attività del critico nel campo della letteratura italiana?), e lo dimostrerò a momenti. Ma mi premeva mettere in rilievo quel suo atteggiamento un po', come dire?, rude, di fronte a quelle figure che la critica romantica ha certo un tantino sovraccariate di sottili significati etici e psicologici, ma che tuttavia devono essere viste, ancora, tutte immerse nella luce pura della poesia (e davvero si direbbe, a volte, scorrendo questo suo commento, che il Sapegno si vieti di proposito la commozione, rifugga volontariamente da quello che potrebbe sembrare un tono troppo languoroso).

Apro il *Purgatorio* e subito, all'inizio, ecco questa saporosa annotazione (I, 13): « *oriental zaffiro*: L'azzurro sereno del cielo, che si contrappone all'*aura morta*; la luce delle stelle che si diffonde ridente e pacata in quella serenità, dopo la *profonda notte* della valle infernale, danno l'impressione come di un ritorno alla vita, alacre e gioioso, e accompagnano poeticamente il processo dell'anima che anela a scrollare da sé il ricordo di quegli orrori e il peso di quelle terrestri passioni e già si protende tutta nell'attesa di un'arcana consolazione. Il paesaggio, pieno di solitudine di silenzio, vive in un'atmosfera di intatto stupore e di intenerita fiducia; che si prolunga in parte anche nell'improvvisa apparizione del *veglio solo* e nel modo onde il poeta lo ritrae, figura veneranda e luminosa. E come una pausa lirica, che prelude alla ripresa del dramma, annunciata dalla brusca rottura dei vv. 43-48 », dove c'è subito da osservare come l'annotazione « estetica » non si risolva in se stessa (già lo s'è detto) ma tragga il suo valore in rapporto a tutta la struttura del canto o dell'episodio. Così in una breve nota è condensato tutto il significato lirico di un canto (*Purg.* V, 132): « Il tema tragico e patetico, che già nel racconto di Iacopo del Cassero tendeva a placarsi in un tono di cronaca distaccata e severa, e in quello di Buonconte volgeva all'elegia ed alla favola, qui, nel discorso di Pia, vanisce in un sospiro di lontane memorie appena ombrate di malinconia, attenuato com'è dalla formula iniziale di squisita cortesia, dove l'augurio si mescola alla preghiera, dal modo vago e misterioso in cui è accennata la vicenda, scevro di ogni nota polemica, dalla stessa struttura stilistica infine elaboratissima e chiusa, che culmina nell'antitesi concettosa del v. 134 ». Così ancora, quel passo del canto di Oderisi (*Purg.* XI, 79: « — Oh! — diss'io lui, — non se'tu Oderisi, L'onor d'Agobbio e l'onor di quell'arte Ch'alluminar chiamata è in Parisi? — »), è annotato: « tutta la frase deve avere, nell'intenzione di Dante, un significato allusivo: compiaciuto ricordo di lontane conversazioni, fra artisti, sui segreti del mestiere, che l'accento a una precisa terminologia tecnica basta a rievocare per un istante? Certo è che tutto l'episodio vive

in un clima di reminiscenze fra uomini, in cui il vincolo dell'amicizia si genera dalla comune passione per l'arte e fa tutt'uno con essa.... D'altra parte questa comunità di esperienze, varie, ma al tempo stesso convergenti e concordi, è il presupposto necessario da cui scaturisce la grande lezione di umiltà in cui l'episodio si appunta...»; e si potrebbe continuare, anche con esempi tratti dalla terza cantica, ma credo di avere ormai sufficientemente chiarito la linea seguita dal Sapegno in queste sue pagine. Vorrei però porre in rilievo ancora un particolare, ed è il modo con cui il Sapegno giudica le famose «lezioni» del *Paradiso*, ad esempio, quella, di Beatrice, sulle macchie lunari, che fino a qui (se si eccettua un'osservazione crociana) sono state generalmente incluse tutte intiere nella zona strutturale della *Commedia*. Osserva dunque il nostro critico: «Essa [la formula con la quale Dante richiede a Beatrice la spiegazione scientifico-teologica] dà l'avvio.... a una delle pagine di sapore più schiettamente raziocinante di tutto il poema, e quindi delle più lontane dal nostro gusto e dal concetto oggi corrente della qualità e dei limiti del discorso poetico....», per soggiungere, però, poco oltre: «Nelle ultime parole di Beatrice sentiamo che il tono dello stile si è innalzato: la *lezione* si avvia al suo momento culminante e conclusivo; staccandosi ora definitivamente dall'occasione limitata delle macchie lunari, affronta il suo tema vero ed essenziale, e muta anche i modi del linguaggio e dell'argomentare, passando da un procedimento unilamente didascalico alle forme di un'eloquente e commossa celebrazione dell'ordine impresso dalla causalità divina nel cosmo....», dove è espressa chiaramente l'esigenza di inserire nell'ambito della poesia anche le parti cosiddette «didascaliche» del poema. («Poesia, struttura, tecnica nascono ad un parto, inscindibili, e prendono impulso dall'energia del proposito etico e polemico a cui obbedisce, fin dall'inizio, l'ispirazione del poeta», osserva il Sapegno in una nota a *Inf.* I, 135).

Il testo accolto è quello stabilito dal Vandelli nell'ultima edizione riveduta del commento scartazziniano (ma il Sapegno dichiara di aver avuto presenti anche altre edizioni moderne, dello stesso Vandelli, del Casella, del Guerri, e di essersi talvolta distaccato anche da queste). A *Inf.* II, 81, non accogliendo la lezione *più non t'è uo' c'apirmi il tuo talento*, ritorna alla lez. già adottata dal Moore (*Tutte le opere di D. A.*, Oxford, 1904): *più non t'è uopo aprirmi*; a *Inf.* III, 30 ritorna alla lez. del testo, curato da G. Vandelli, per la Soc. Dantesca Italiana (Firenze, Bemporad, 1921): *come la rena quando turbo spira*, non accettando l'altra, *quando a turbo spira* (accolta invece dal Moore); a *Inf.* III, 31 legge *d'orror*, anziché *d'error* (Soc. Dant.), perché la prima lez. gli sembra da preferirsi soprattutto per i richiami virgiliani, che cita; a *Inf.* III, 109-10 sarebbe certo meglio annullare la virgola dopo *bragia* perché la congiunzione con *loro accennando* riesca più stretta; a *Inf.* III, 114 legge *vede*, come Moore e Soc. Dant.; a *Inf.* IV, 29 accetta la lez. adottata dal Moore (*molte e grandi*), mentre la Dant. legge *molto grandi*; a *Inf.* IV, 36 legge *parte della fede* (Moore), «parte essenziale, inderogabile, della dottrina cristiana, in cui credi e per la quale speri di salvarti», contro la lez. *porta* della Soc. Dant.; a *Inf.* IV, 101 *ch'e' sì mi fecer* (*ch'esser mi fecer*, Moore); a *Inf.* IV, 141 legge, tradizionalmente, *Tullio e Lino* (Moore e Soc. Dant.): il Petrocchi, comunque, registra anche la lez. *Tullio e Livio* dell'Angelicano 1101, come una «variante ammissibile» («Studi Dant.», 34, 1957, p. 42); a *Inf.* V, 42-43 legge, seguendo il suggerimento del Barbi e di altri, *così quel fiato li spiriti mali Di qua, di là, di giù, di su li mena*, con *li* pleonastico e senza alcun segno di punteggiatura dopo *mali*; a *Inf.* V, 96 preferisce leggere *si tace* anziché *ci tace*; a *Inf.* V, 126 legge *dirò*, ma forse sarà meglio tornare al *farò* (Casella, Moore) per evitare *dirò.... dice*; a *Inf.* VI, 18 legge *ischoia ed isquatra*, contro la lez. della Soc. Dant. *scuioia e disquatra* (Moore: *ingoia, ed isquatra*); a *Inf.* VII, 106 preferisce leggere *In la palude va* (Soc. Dant.), contro la lez. *Una palude fa* (Moore); a *Inf.* VIII, 81 «*Usciteci*» *gridò*, invece di «*Uscite*» *ci gridò*; a *Inf.* IX, 8 A. Castellani («Lingua nostra», XIV, 1953, 1, p. 22) propone di leggere: *Tal ne sofferse* (Tale sofferse, permise che noi scendessimo quaggiù, riferito a Dio), giacché la forma *ne si* non esisterebbe nel volgare toscano del tempo di Dante; a *Inf.* XII, 87

preferisce la lez. della Soc. Dant. *necessità 'l ci 'nduce*, contro l'altra, del Moore, *necessità 'l conduce*; a *Inf. XIV*, 80 legge *Quale del Bulicame esce ruscello Che parton poi tra lor le peccatrici* (*pectatrices*, donne addette alla lavorazione della canapa), che è lezione nuova, ma non persuasiva al cento per cento: in favore della lez. tradizionale *peccatrici*, c'è pure un editto municipale di Viterbo, del 1469, che il Toynbee (*A dictionary of proper names and notable matters in the Works of D.*, Oxford, Clarendon Press, 1898, p. 103) riporta: « Nessuna meretrice ardisca né presuma de hora nanze bagnarse in alcun bagno dove sieno consuete bagnarse le cittadine et donne viterbese, ma si vogliono bagnarse, vadino dicte meretrici nel bagno del bulicame »; a *Inf. XIV*, 83 legge, seguendo il Barbi, *fatt'era 'n pietra* (Soc. Dant.: *fatt'eran pietra*); a *Inf. XV*, 26 preferisce leggere *ficca' li occhi* anziché *ficca' i li occhi* (Casella), seguendo un suggerimento del Barbi; a *Inf. XV*, 29 legge *e chinando la mia alla sua faccia* (Moore), mentre il testo della Soc. Dant.: *e chinando la mano a la s. f.*; a *Inf. XV*, 121 sgg. ricordo che S. Debenedetti (« Studi dant. », VII, 1923, pp. 83-96) propone di leggere questi versi, così: *Poi [= poiché] si rivolse, e' parve di coloro Che corrono a Verona il drappo verde per la campagna; e parve, di costoro, Quelli che vince, non colui che perde*; a *Inf. XVII*, 121 legge *Allor fu' io più timido allo stoscio* [= al salto], ma è lezione che non persuade completamente, di fronte alla comune *a lo scoscio*; a *Inf. XVIII*, 18 legge *infino al pozzo che i tronca e racco' gli* [= li raccoglie], contro la Dant. e Moore *raccogli* (forma arcaica per: *raccoglie*); a *Inf. XXXI*, 42 legge così [*n*] *la proda che 'l pozzo circonda* [= sulla proda], seguendo il testo della Soc. Dant. (Moore: *così la proda*).

Il problema di lettura offerto da *Purg. II*, 33: *che l'ali sue tra liti si lontani* (questa è la lez. accettata dal Sapegno, ma occorre tener presenti anche le altre: *che l'ali sue tra li liti lontani*; *che l'ali sue tra i liti lontani*; *che l'ali sùe tra' liti lontani*) è ripetuto da S. Debenedetti (*Intorno ad alcuni versi di D.*, in « Giorn. St. della Lett. It. », 87, 1926, p. 21) di difficilissima soluzione, ma, fra le quattro letture, dà molto da pensare la seconda (*che l'ali sue tra li liti lontani*) « con quel suo vago tremolio di sillabe », tanto più che essa ci spiega come abbiano potuto prodursi le altre: un copista, leggendo *liliti*, può aver creduto ad un errore materiale, alla sbadata ripetizione della prima sillaba di *liti*, e può aver soppresso l'articolo (si cfr. *Par. IX*, 85: *tra' discordanti liti*); a *Purg. IV*, 26 il Sapegno legge: *montasi su in Bismantova in cacume*, mentre il testo della Soc. Dant. ha *montasi su 'n Bismantova e in Caccume* e Moore *montasi su Bismantova in cacume*; a *Purg. IV*, 126 legge *o pur lo modo usato t'ha ripreso?* (la solita pigrizia ti ha preso di nuovo, dopo che l'avevi cacciata da te per pentirti in fin di vita?), mentre la Soc. Dant. preferisce leggere: *t'ha' ripreso*, facendo oggetto *lo modo usato*; a *Purg. V*, 100 preferisce interpungere: *Quivi perdei la vista, e la parola Nel nome di Maria finì'....* (Moore); a *Purg. VI*, 111 accetta la lez. della Dant.: *e vedrai Santafior com'è oscura* [= decaduta, trista] (Moore: *com'è sicura*); a *Purg. VII*, 74 legge: *indico legno, lucido sereno* [= il colore del legno indiano, e quello di un cielo luminoso....], contro la lettura *indaco, legno lucido, sereno* (Soc. Dant.) e *indico legno lucido e sereno* (Moore); a *Purg. X*, 20 sarebbe da vedersi se non convenga meglio leggere *io istancato*; a *Purg. X*, 30 accoglie la lez. *che dritto di salita aveva manco* (contro l'altra: *che, dritta, di salita aveva manco*, del Moore); a *Purg. X*, 102 legge, col Moore, *questi ne 'nvieranno alli alti gradi* [= ci indicheranno la via per salire ai cerchi superiori], mentre la Dant.: *a li altri gradi*; a *Purg. XI*, 129 accetta la lez. *qua giù* [= qui sotto, nell'Antipurgatorio] (Moore: *laggiù*); a *Purg. XX*, 119 legge *ch'a dir* (Moore), contro *ch'ad ir* della Dant.

La lettura, accettata dal Sapegno, del passo, variamente interpretato, del canto di Giustiniano (*Par. VI*, 34-36) può considerarsi felice: riferire il verbo *cominciò* a *virtù*, anziché considerare tutta la frase *e cominciò.... per darli regno* come una didascalia dello scrittore, che interromperebbe il filo del discorso di Giustiniano, rende molto più scorrevole l'intero periodo; i vv. 136-139 potrebbero anche essere letti, come propone S. Debenedetti (« Studi dant. », VII, 1923, pp. 83-96), così: *E poi [= poiché] il mosser le parole bieche A dimandar ragione a questo giusto, Che li assegnò sette e cinque per diece,*

«Giorn. St. della Lett. It.», 135, 1958, pp. 493-94) propone, sulla traccia del Daniello e del Biagioli, di leggere *Par. VIII, 44*: — *Di': chi se' ti?* —; *Par. XIX, 52 sgg.*: il Sapegno accoglie la lez. proposta dal Chimenz (in «Giorn. St. della Lett. It.», 133, 1956, pp. 185-87); *Par. XX, 80*, legge: *li quasi vetro allo color ch'el veste (che il veste, Moore; che 'l veste, Soc. Dant.)*; *Par. XXXI, 28 sgg.*: preferisce unire il v. 29 al 30, leggendo: *Oh trina luce, che 'n unica stella Scintillando a lor vista sì li appaga, Guarda...*

Per quanto riguarda singole interpretazioni, mi pare opportuno accennare qui a talune altre proposte che sono state affacciate di recente, o alle quali il Sapegno non fa cenno nel commento. Così, *lo bello stilo* di *Inf. I, 87*, non è inteso da tutti come «lo stile tragico»: il Neri («*Io son venuto al punto della rota*», ora in *Letteratura e leggende*, Torino, Chiantore, 1951, p. 45), seguendo alcuni suggerimenti, pensa invece allo «stile allegorico»; *li antichi spiriti dolenti* di *Inf. I, 116* richiamano ad A. Camilli (*Postille dantesche*, in «*Italica*», XXVIII, n. 2, p. 100) l'espressione *veterem hominem* di S. Paolo (*Eph. 4, 22*), cioè l'uomo peccatore che i dannati non possono più «deporre» per rivestire il «novum hominem», dovendolo disperatamente conservare in eterno; per *colui che fece per viltà il gran rifiuto*, si veda la polemichetta fra Bruno Nardi e Giorgio Petrocchi, in «*Lettere Italiane*», IX, 1957, pp. 225-38 e pp. 238-43; *cattivo* (*Inf. III, 62*) significa pure «tardo, pigro»; per la costruzione sintattica *del costui piacer* (di *Inf. V, 104*) si cfr. l'*Amadigi* di B. Tasso: «E del costor desio poco mi cure» (XXXIII, 2); per l'espressione *che mai da me non fia diviso* (*Inf. V, 135*), si cfr. Guido Novello da Polenta (*Era l'aire sereno*, v. 13): «sì che zamai da te non fia diviso»; per il luogo *colui ch'attende là, per quì mi mena, Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno* (*Inf. X, 62*), il Russo («*Belfagor*», 31 maggio 1956, p. 269) propone una interpretazione nuova: *per quì: per hunc locum*, uso molto frequente nel linguaggio di Firenze, e il *forse cui Guido vostro ebbe a disdegno* si riferirebbe proprio all'inferno, alla cui esistenza Guido non prestava fede; sul verso — *E ora attendi quì — e drizzò 'l dito* (*Inf. X, 129*), si veda ora Mario Rossi, *Gusto filologico e gusto poetico*, cit., pp. 178-82; per l'espressione *paese guasto* (*Inf. XIV, 94*), si cfr. Marco Polo, *Il Milione* (ed. Olivieri, p. 156): «E in mezzo di questo fiume hae una isola guasta, che v'ha un monistero d'idoli, che v'ha trecento freri»; per la pena comminata ai peccatori contro natura (*Inf. XV*), Vittorio Vaturi (*Il canto XI dell'Inferno*, Firenze, Sansoni, 1925, p. 28) informa: «I sodomiti sono puniti col fuoco, e, secondo la consuetudine che risaliva al codice Teodosiano ed era invalsa nel Medio Evo, veniva irrogata, per la sodomia, la morte sul rogo: *tamen de consuetudine est... quod sodomitae igne comburantur*...; poiché soltanto da Dante sappiamo che Brunetto aveva fama di sodomita (*Inf. XV*), sarebbe bene richiamare qui — a puro titolo di cronaca — l'ingegnosa interpretazione del Pézard (*Dante sous la pluie de feu*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1950) che si basa su un passo del *Tesoretto*, dove il Latini sembra condannare i peccati contro natura («Ma tra questi peccati Son viepiù condannati Que' che son sodomiti. Deh! come son periti Que' che contra natura Brigan cotal lussura!», vv. 2859-64) e su un analogo passo del *Trésor* (Francis J. Carmody, *Li livres dou Trésor de B. Latini*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1948, II, XXXIII: «Chasteté est bele chose, pour ce que li chastes se delite de covenables choses, et au tens et en leu et a la quantité et a la guise ki covient. Mais li delis du siecle, desevrés de nature, est desmesurement blasmables plus ke avoutire, et ce est gesir avec les malles») per costruire quella sua ormai nota teoria secondo la quale il peccato di cui il Latini si sarebbe macchiato, si deve intendere nel senso che il Maestro di Dante, rifiutando di usare la lingua materna, l'*idiome du coeur*, «a renversé l'ordre des valeurs établi par Dieu» (p. 107), compiendo un atto di «sodomie spirituelle» (p. 300): e si ricordino, a questo proposito, le parole con cui nel *Trésor* sono indicate le ragioni dell'uso della lingua francesé: «... l'une ke nous somes en France, l'autre por çou que la parleure est plus delitable et plus commune a tous langages» (I, I, 7); per l'espressione *a tua posta* (*Inf. XVI, 81*), cfr. Paolo da Certaldo (*Il libro di buoni costumi*, 96): «Se vai in luogo

di rischio, muoviti a tua posta, a va' senza dirlo a persona dove vadi....»; sul simbolo della *fiera con la coda aguzza* (*Inf.* XVII), con la pelle multicolore, ancora il Vaturi (l. c.) ci fa sapere che il diritto romano dava alla frode il nome di *stellionato*, dalla *stellio* o tarantola, che ha la pelle maculata e screziata dei più varii colori; *Pistoia in pria de' Neri si dimagra* (*Inf.* XXIV, 143): cfr. Guittone: «De coralmente amar mai non dimagra La voglia mia....» (ed. Egidi, p. 178); per l'espressione *non poter quei fuggirsi tanto chiusi* [= inosservati] di *Inf.* XXV, 147, cfr. *Nov. Antiche* (ed. Biagi, CXXXIV): «Spiarlo dov'ello dimorava, et chiusamente andaro a lui al suo albergo»; F. Ageno (*Per l'interpretazione di quattro passi dant.*, in «Studi dant.», XXXIV, 1957, pp. 205-215) propone di intendere il *sottrasse* di *Inf.* XXVI, 91 nel senso di «allettò, lusingò» (si veda anche «Lingua nostra», XIV, 1953, p. 77).

L'immagine della *navicella* (*in Purg.* I, 2) si ritrova in due passi di Ovidio (*Fast.* II, 864): «Venimus in portum libro cum mense peracto. Naviget hinc alia iam mihi linter aqua» e «et des ingenio vela secunda meo!» (*Fast.* III, 790); per quanto riguarda l'interpretazione da darsi alla figura di Belacqua (*Purg.* IV), il Petrocchi (*L'attesa di Belacqua*, in «Lettere italiane», VI, 1954, pp. 221-34) vede (sulla scorta del Parodi e del Bosco), riflesso in lui, «il sentimento serio e profondo, il senso dell'attesa paziente della Purificazione»; su Jacopo del Cassero (*Purg.* V) si tenga presente anche lo studio di G. Castellani (*Jacopo del Cassero e il Codice Dantesco della Bibl. di Rimini*, in «La Bibliofilia», VIII, ott.-nov. 1906, pp. 253-81); notizie su Marzucco (*Purg.* VI, 18) dà anche S. Debenedetti (*Lambertuccio Frescobaldi ecc.*, in «Miscellanea Mazzoni», t. I, Firenze, 1907, pp. 33-35); il v. 109 di *Purg.* X, è così inteso dal D'Annunzio (*Le faville del maglio*, t. I, ed. Il Vittoriale, p. 66): «Ciò vuol significare che non bisogna por mente al genere della pena, al modo del castigo, ma si tener presente la perfezione che sola può nascere dalla durata della colpa e della doglia»; su Pier Pettinaio (*Purg.* XIII, 127) si veda ora F. Ageno, in «Studi dant.», XXXIV, 1957, pp. 212-15; *un fiumicel che nasce in Falterona....* (*Purg.* XIV, 17): cfr. *Convivio* (IV, XI, 8): «Veramente io vidi lo luogo, ne le coste d'un monte che si chiama Falterona, in Toscana....»; sull'interpretazione del verso *Io volsi Ulisse del suo cammin vago* (*Purg.* XIX, 22) si veda ora la nota di F. Maggini (in «La Rassegna della Lett. It.», luglio-dicembre 1957, pp. 456-58), il quale propone di interpungere: *Io volsi Ulisse, del suo cammin vago, Al canto mio....* (cioè: io volsi al mio canto Ulisse, quantunque bramoso del suo cammino): «È evidente — precisa — che l'incantatrice vuol vantare la potenza della sua seduzione; ma se Ulisse errava per il mare in qua e in là, senza una meta precisa, non era una grande vittoria averlo un po' tratto, o distratto, dal suo vagare con la curiosità del dolce canto. Bisogna che l'eroe sia *volto* quasi a forza, mentre un gran pensiero lo domina: quello del suo cammino o per la patria o per cercare altre terre»; per l'interpretazione di *altre*, nel verso *come fanno i consar dell'altre schiave* (*Purg.* XX, 81), sarà bene seguire il suggerimento di S. Debenedetti (in «Bull. della Soc. Dant. It.», n. s., XXVII, 1920, pp. 75-83) che, sulla scorta di numerosi esempi, la ritiene una forma pleonastica; per l'espressione *torna' il viso* (*Purg.* XXVIII, 148), cfr. *Il Fiore* (son. XXVI, v. 9): «Allor ricigna il viso e gli occhi torna»; il Maggini («La Rassegna della Lett. It.», luglio-dicembre 1957, p. 457 n.) intende *vago vago* (di *Purg.* XXXII, 135): «tutto soddisfatto, imbalanzito malignamente».

Par. III, 46: *I' fui nel mondo vergine sorella*: cfr. Petrarca (*Tr. Pud.*, 160): «Al fin vidi una [= Piccarda Donati] che si chiuse e strinse [= si chiuse in convento e si cinse del cordone francescano di S. Chiara] Sovra Arno per servarsi [= pura], e non le valse, Che forza altrui il suo bel penser vinse»; *Par.* IX: la cagione per cui Dante pone Cunizza, della quale si narrano dagli antichi cronisti molte avventure scandalose, fra le anime beate, è indicata dal Balbo (*Vita di Dante*, l. II, c. I, pp. 211-12) nel fatto che il poeta conobbe Cunizza vecchia e pentita ed anche perché con lei poté avere familiarità la giovinetta Portinari, quando Cunizza se ne andò a Firenze (verso il 1265) in casa Cavalcante Cavalcanti (e il Renier: *La Vita Nuova e la Fiammetta*, Torino, Loe-

scher, 1875, p. 8, dice l'ipotesi del Balbo «ardita ma non improbabile»); *Par.* IX, 69: *qual fin balasso che lo sol percute*: cfr. *Il Milione* (ed. Olivieri, p. 39): «Balascam è una provincia, che le genti adorano Malcometto, e hanno linguaggio per loro. Egli è grande reame; e discende lo re per eredità; e scese del legnaggio d'Alessandro e della figliuola di Dario, lo grande re di Persia. E tutti quegli re si chiamano Zulcarney in saracino, cioè a dire Alessandro, per amore del grande Alessandro. E quivi nascono le pietre preziose che si chiamano *balasci*, che sono molto care, e cavansi delle montagne come l'altre vene; ed è pena la testa chi cavasse di quelle pietre fuori de' reame, perciò che ve n'è tante che diventerebbono vile»; l'espressione *che poco tocca al papa la memoria* (la Terra Santa), posta in bocca a Folchetto da Marsiglia (*Par.* IX, 126), potrebbe essere stata suggerita a Dante dalle due canzoni di crociata del famoso trovatore: *Chantar mi torn' ad afan e Huemais no'y conose razo* (*Le troubadour Folquet de Marseille*, éd. crit., par Stanislaw Stronski, Cracovie, Acad. des Sciences, 1910, pp. 78-86); *Par.* XII, 14: *a guisa del parlar di quella vaga...*: il Maggini («La Rassegna della Lett. It.», luglio-dicembre 1957, p. 457) preferisce intendere: «quella bella, quella gentile»; *Par.* XII, 70 sgg.: *Domenico fu detto...*: cfr. Guittone (ed. Egidi, p. 101, vv. 10 sgg.): «O nome ben seguitato E onorato — dal fatto, Domenico degno nomato, A domine dato — for patto! Chi tanto fu per Dio tratto, Già fa mill'anni, in vertute, D'onni salute — coltore, Agricola a nostro signore, Non terra, ma core — coltando, Fede, speranza e amore Con vivo valore — sementando?...»; *Par.* XVI, 64: *sariesi Montemurlo ancor de' Conti*: P. Ildefonso, nelle sue *Delizie degli eruditi toscani*, t. 8, p. 138, riporta l'atto di vendita della quarta parte di Montemurlo, vendita fatta dal conte Guido Guerra al Comune di Firenze (1254): nell'atto, compare fra i testimoni *Burnectus Notarius filius quondam Bonaccorsi Latini*; *Par.* XVII, 68: *... n'avrà rossa la tempia*: F. Ageno («Studi dant.», XXXIV, 1957, p. 215) cita, a questo proposito, un passo del *Morgante* (IX, 38, 6), per convalidare l'interpretazione: «subirà una sconfitta, che non sarà senza sangue» (Del Lungo); *Par.* XXI, 132: *Guopron de' manti loro i palafreni*: cfr. Boccaccio (*Dec.*, giorn. III, nov. 7): «Furon già i frati santissimi e valenti uomini, ma quegli che oggi frati si chiamano, e così vogliono esser tenuti, niuna altra cosa hanno di frate se non la cappa, né quella altressi è di frate, per ciò che, dove dagl'inventori de' frati furono ordinate strette e misere e di grossi panni e dimostratrici dell'animo, il quale le temporali cose disprezzate avea quando il corpo in così vile abito avviluppava, essi oggi le fanno larghe e doppie e lucide e di finissimi panni, e quelle in forma hanno recate leggiadra e pontificale, intanto che paoneggiar con esse nelle chiese e nelle piazze, come con le lor robe i secolari fanno, non si vergognano...»; *Par.* XXII, 121 sgg.: S. Pasquazi (*Il canto XXII del Par.*, Roma, 1956) non accetta (come pure il Sapegno) l'interpretazione del Barbi (Dante non poteva chiedere all'influenza astrale, e pertanto naturale, la grazia di morir bene, che appartiene solo a Dio) e scrive: «Per essere i Gemelli una costellazione mercuriale, secondo l'astrologia essi hanno una particolare influenza sulle capacità del linguaggio. E Dante proprio in questi ultimi canti, per descrivere la sublime visione che sta per occupare la sua mente, dovrà esercitare al massimo la sua letteraria capacità di linguaggio, e questa è la *virtù* che il poeta invoca dalla sua stella, e il *passo forte* indica la sublime visione che l'attende» (p. 28): un'interpretazione simile, per altro, era stata affacciata dal Casini, nel suo commento; *Par.* XXVI, 17: *Alfa ed O è di quanta scrittura...*: cfr. Pietro da Eboli (*De rebus Siculis Carmen*, l. I, p. xxxii): «Alfa Deus, Deus O, liquide scrutator abyssi In me periuras contine, queso, manus».

LUIGI DE VENDITTIS

CESARE BECCARIA, *Opere*, voll. 2, a cura di Sergio Romagnoli, Firenze, Sansoni, 1958, pp. cx-654 e iv-964.

C'è stata, in questi ultimi tempi, una notevole fioritura di studi sull'illuminismo. Non si è trattato di un risveglio d'interesse casuale ed occasionale, ma di un serio sforzo di ripensamento di una delle questioni di più rilevante importanza per la storia della cultura, e non è senza significato, ci sembra, che tra gli studiosi che se ne sono occupati siano in maggioranza i marxisti. C'è stata, in realtà, una precisa intenzione polemica, diretta soprattutto contro l'interpretazione crociana, nella maggior parte di quanti hanno scritto recentemente sull'argomento. Lo scrittore più studiato è stato il Voltaire, l'esponente più tipico del movimento, ed è stato studiato proprio per questa sua tipicità, che ne fa quasi il banco di prova delle diverse interpretazioni. Si è cercato, in maniera particolare, di delineare i caratteri fondamentali dell'illuminismo, ed è per questo, forse, che a quello italiano, meno « esemplare », è stata dedicata minore attenzione. Manca, in effetti, in Italia, lo scrittore che assommi in sé gli elementi principali dell'ideologia illuministica, e li esprima ed esalti in un'opera massiccia, qual'è quella del Voltaire. Ma non mancano, ad ogni modo, le personalità di rilievo, che hanno una fisionomia ben precisa, e tale da poter essere bene individualizzata, anche nell'omogenea schiera degli illuministi italiani. Una delle figure di maggiore spicco, ed anche delle più significative, per il fatto che nella sua opera riflette abbastanza fedelmente sia gli slanci che i limiti dell'azione del gruppo riunito intorno al *Caffè*, la rivista che ne vide per qualche tempo la concorde ed alacre operosità, è Cesare Beccaria. È perciò da salutare con molto favore l'edizione completa dei suoi scritti che Sergio Romagnoli ha curato per Sansoni.

Essa raccoglie tutte le opere di carattere letterario, giuridico ed amministrativo, insieme con una scelta di lettere la più ampia possibile, e permette di gettare uno sguardo d'insieme a tutta l'attività del Beccaria, che fu complessa e varia, pur senza mai perdere un suo carattere unitario facilmente riconoscibile. Alla raccolta il Romagnoli ha premesso una lunga introduzione, seguita da una nota bio-bibliografica. Ogni opera è inoltre preceduta da alcune pagine in cui il Romagnoli dà le notizie necessarie ad un'attenta lettura. Diamo l'elenco dei lavori qui pubblicati: « Del disordine e de' rimedi delle monete nello Stato di Milano nel 1762 », « Dei delitti e delle pene », « Articoli tratti da *Il Caffè* », « Ricerche intorno alla natura dello stile », « Piano d'istruzioni e piano delle lezioni di pubblica economia », « Prolusione letta il giorno 9 gennaio 1769 nell'apertura della cattedra di scienze camerali nelle Scuole Palatine di Milano », « Elementi di economia pubblica », « Consulte amministrative e giuridiche », « Versi giovanili », « Frammenti », « Epistolario ». È possibile, dunque, attraverso di essi, seguire il Beccaria per tutto l'arco della sua attività, ed un primo risultato raggiunto dal Romagnoli è appunto questo di riproporre di lui un'immagine completa, e soprattutto un'immagine che non sia soltanto quella, forse troppo fortunata, dell'autore dell'aureo libretto *Dei delitti e delle pene*, libretto aureo, ripetiamo, ma che, proprio per la persistente validità di certi suoi concetti e di certe sue tesi, può anche contribuire a spersonalizzare il Beccaria, a farne perdere di vista il suo inconfondibile carattere d'illuminista italiano (con tutte le implicazioni che sono in questa definizione). E, in particolare, il Romagnoli ha voluto mettere in rilievo le consulte amministrative, che in passato sono state un po' trascurate, pur costituendo un documento assai significativo ed importante, e non soltanto per lo studio della personalità del Beccaria, ma anche di tutto un periodo della storia della borghesia lombarda. Esse pongono, d'altronde, una serie di problemi di non facile soluzione, strettamente legate come sono ad una situazione politico-sociale che ancora non è completamente conosciuta sotto tutti i suoi aspetti (e proprio queste consulte, anzi, gettano su di essa alcuni interessanti fasci di luce), sicché il Romagnoli, che affronta l'argomento nell'introduzione, non può certamente

esaurirlo. È prevedibile che i futuri studiosi del Beccaria vi ritorneranno con insistenza, ma già da questo momento, soprattutto se le si leggono in un continuo confronto con le altre opere, se ne ha un notevole aiuto ad una più approfondita lettura.

Ma prima di passare a questa questione, vogliamo fermarci brevemente sul più famoso libro del Beccaria, e su alcuni dei problemi che esso solleva. In un suo recente lavoro (« Cesare Beccaria e le riforme giuridiche », in *La cultura illuministica in Italia*, Roma, Edizioni Radio Italiana, 1957) Franco Venturi osservava che il *Dei delitti e delle pene* apparve quasi come un frutto eccezionale, e destò per questo non poca sorpresa, fino a far dubitare perfino della identità dell'autore, che sembrava troppo giovane per potere aver scritto un'opera che appariva quasi come la *summa* di tutto un periodo della storia del pensiero europeo. Il Romagnoli, a proposito di tale questione (che si inserisce poi in quella più vasta dei rapporti tra i « philosophes » e i nostri illuministi, come uno dei più interessanti episodi), si richiama a quell'atmosfera di fratellanza cosmopolitica, fondata su analoghi indirizzi di pensiero, che rendeva possibili e naturali i più intensi scambi ideologici, e li faceva immediatamente proficui, come semi gettati in non rio terreno, giacché rispondevano ad esigenze profondamente sentite, e trovavano un'eguale temperie culturale. Questa fu appunto l'atmosfera in cui nacque il libro del Beccaria, che, di suo, vi mise soprattutto il giovanile entusiasmo. Si potrebbe forse aggiungere che la sua stessa non partecipazione a polemiche limitate a questo o a quell'argomento lo portò più facilmente a cogliere i motivi generali, e di più immediata risonanza, delle discussioni che i *philosophes* avevano condotto. Spingendo un po' più avanti la tesi del Romagnoli si può vedere il libretto del Beccaria come un frutto (e sia pure indiretto) dell'egemonia intellettuale degli illuministi francesi. E si spiega allora non soltanto la grande diffusione che il *Dei delitti e delle pene* ebbe e l'uso che ne fecero i *philosophes*, accogliendolo come un'opera che apparteneva loro e di cui potevano validamente servirsi nelle polemiche contro la vecchia società e la vecchia cultura — e si ricordi, per esempio, che il Morellet ne modificò addirittura l'ordine originale, senza che il Beccaria protestasse —, ma si comprende anche perché l'autore non si sia sentito più tardi di gettarsi personalmente nella battaglia che il suo libro aveva suscitato, come se esso non fosse stato frutto del suo pensiero. Opera dunque, il *Dei delitti e delle pene*, di un particolare momento della vita del Beccaria, ed anche della storia dell'illuminismo italiano. Momento di minore originalità, in cui si ascoltavano con religiosa attenzione le voci che provenivano d'oltralpe, ma necessario, comunque, allo sviluppo ulteriore del pensiero riformistico italiano, il quale aveva bisogno di un soccorso esterno che lo aiutasse a liberarsi di tutte le vecchie scorie, prima di dedicarsi al tentativo di modificare « dall'interno » le strutture semifeudali della società. Tentativo, quest'ultimo, a cui il Beccaria diede un contributo notevole, fedelmente rispecchiato dalle « consulte », quando, libero dalle passioni giovanili, si dedicò ad un'attività pratica che, ed il Romagnoli lo sottolinea, non significò in nessun modo un passo indietro rispetto alla produzione dei primi anni, ma segnò, al contrario, l'inveramento di quei principi per i quali egli si era già battuto sul piano polemico. Certo, qualcosa dell'entusiasmo giovanile andò perduto, ma, in cambio, ci fu un'attenzione assai maggiore ai problemi concreti.

In quale prospettiva si svolse l'attività di Cesare Beccaria nell'ultima parte della sua vita? È evidente che egli volle favorire e accelerare il passaggio da una società semifeudale a quella borghese. Ma c'è poi da osservare che della classe borghese il Beccaria non vide con assoluta chiarezza le esigenze, e, quando esse furono in contrasto con quelle umanitarie, non le pose davanti a quest'ultime. Il suo umanitarismo però, a nostro parere, non va tanto considerato come un aspetto del suo carattere, quanto come una componente della linea politica che egli sosteneva. Era necessario, in effetti, per un progresso controllato e guidato dall'alto, evitare scontri con le classi più povere, troppo pericolosi per il pacifico svolgimento di questo processo. Era dannoso colpire duramente gli operai e i « comunisti », perché la tranquillità sociale e la stessa econo-

mia ne avrebbero sofferto. E l'azione del Beccaria, in realtà, fu sempre saggiamente moderatrice: « egli invitò il Corpo Municipale di Como a contribuire al fondo d'assistenza per la disoccupazione, affermando che la città aveva tratto tali vantaggi dallo sviluppo delle industrie seriche, da non potersi esimere da quell'obbligo; si oppose all'introduzione di norme troppo rigide e vessatorie nei regolamenti disciplinanti il lavoro degli operai; volle un controllo anche della produzione, richiamò alla disciplina anche gli industriali e nel 1790, quando gli operai di Como si sollevarono, s'oppose alla politica di violenta repressione auspicata dai maggiorenti, si richiamò al principio di non usurpare il campo spettante di diritto esclusivamente al potere giudiziario, e, come ben sottolineò il Vianello, non risparmiò severe parole all'odioso ed irritante confronto tra la miseria dei questuanti tessitori e il lusso dei cittadini armati in difesa contro di essi » (vol. I, pp. xcvi-xcvi). La concezione dell'equilibrio in cui deve svolgersi il progresso della società trova un importante riflesso in quella che il Beccaria ha del governo, il quale, come appare evidente dalla lettura delle « consulte », è per lui un organismo moderatore che, al momento opportuno, interviene sia per aiutare la borghesia a districarsi da taluni dei vecchi legami che ne tengono frenato lo sviluppo economico, sia per attutire i contrasti che questo stesso sviluppo viene a produrre.

A sostegno della tesi di una scarsa aderenza del Beccaria a posizioni borghesi che siano coerenti fino in fondo, fino, se necessario, alla decisa azione di espropriazione dei terreni demaniali, sta il fatto, già notato da Franco Catalano su queste pagine (« Bel-fagor », V, p. 644) che egli non ha la percezione chiara dei vantaggi che la borghesia ritrarrebbe dalla grande coltura, e si attarda nel contrasto classi feudali-contadini poveri. Si osservi anche che, nel primo periodo della sua attività, la funzione stessa della proprietà privata non gli appare assolutamente chiara (e si ricordi, per esempio, questo accenno in *Dei delitti e delle pene*: « La sicurezza della propria vita è un diritto di natura, la sicurezza dei beni è un diritto di società », a proposito della distinzione tra i delitti atroci e quelli minori). Alla poco chiara visione delle ferree necessità della borghesia si aggiunge poi l'illusione, tipicamente illuministica, dei « lumi » che, una volta diffusi nelle classi povere, invece di ridestarle alla dignità di una ribellione, le persuaderebbero ad accettare tranquillamente il loro stato. Questi elementi dottrinari, abbastanza vivi soprattutto negli « Elementi di economia politica », scompaiono però quasi del tutto nelle « consulte », sommersi nell'analisi delle concrete situazioni di fatto. È necessario perciò leggere gli « Elementi » e le « consulte » le une dopo gli altri: si vedranno affrontati spesso gli stessi problemi, ma la prima volta da un angolo visuale puramente teorico, e la seconda in una prospettiva di attività pratica.

Consideriamo, per esempio, le pagine che il Beccaria dedica alla conservazione dei boschi negli « Elementi di economia politica ». Sono pagine che, pur accennando alle questioni più importanti connesse con la produzione della legna: quella del fabbisogno crescente delle industrie (vale a dire delle fonderie), e quella della necessità di una regolamentazione che costringa i proprietari ad occuparsi dei boschi, rimangono piuttosto vaghe. Il problema ritorna, ma in termini più espliciti, nelle « consulte »: « Li boschi (....) comunali » scrive il Beccaria « sono distrutti perché gli utenti hanno grandissimo interesse alla depredazione di quelli e a prevenirsi scambievolmente e non possono avere che un remotissimo e languido interesse alla conservazione di una proprietà che è realmente di nessuno. La vendita di questi boschi comunali ne renderebbe gelosa la custodia in quella guisa che si possono osservare i boschi particolari, meglio di gran lunga conservati dei comunali. Può darsi che nei monti possa ciò cagionare per qualche tempo un decremento di popolazione, ma con conseguente accrescimento dell'agricoltura tornerebbe questa a ripristinarsi, questa popolazione che vive una parte dell'anno sulla pianura vi si renderebbe permanente e quei monti per un momento derelitti si ripopolerebbero forse più avvantaggiosamente, con più considerabili stabilimenti di miniere, di arti, di pascoli e di campi » (vol. II, pp. 138-139). Una cautela anche maggiore si riscontra alcuni anni dopo, quando, ritornando sulla questione, il Beccaria riafferma la necessità

del passaggio da una forma all'altra di proprietà, ma sempre in maniere da non provocare scosse: «potrebbe la R. Camera» osserva «sul principio comperare da ogni comunità solo quella porzione dei fondi, il cui prezzo potesse bastare alle comunità stesse per ristorare gli altri che ad esse si lasceranno, obbligandole ad impiegare tosto nella ristorazione la somma ritratta dalla porzione venduta. In tal modo più facilmente si troveranno compratori di queste porzioni alienate dalle comunità, e nello stesso tempo colla massima celerità e colla minima spesa, anzi con soddisfazione de' comunisti, si vedrebbe fatta la ristorazione desiderata, giacché essi vi si impiegheranno di buona voglia, e a piccolo prezzo per essere opera fatta a nome delle comunità» (II, p. 276). Ci siamo fermati su queste pagine, scegliendole tra le molte altre, perché, oltre a mettere in evidenza la stretta connessione che si viene a stabilire tra i problemi economici (nel nostro caso: la necessità di un aumento della produzione) e quelli politico-sociali (la trasformazione della proprietà), possono anche essere di qualche giovamento, ci sembra, per chiarire la particolare natura dell'umanitarismo del Beccaria.

Ci sarebbe, in realtà, ancora molto da citare da questi due grossi volumi, ma finiremmo con l'uscire dai limiti di una recensione. Con i nostri assaggi abbiamo voluto soltanto mostrare che la lettura di quest'edizione curata dal Romagnoli è assai stimolante. C'è da aggiungere, infine, che l'introduzione è scritta con sobrio equilibrio e che la nota bibliografica, a cui abbiamo già accennato, appare informatissima.

AURELIO LEPRE

SILVESTRO MARCUCCI, *Il pensiero di Giovanni Vailati*, Torino, Edizioni di «Filosofia», 1958, pp. 51.

Lavoro condotto con scrupolosa serietà d'indagine, reale contributo all'approfondimento del Vailati: a chiarire cioè i limiti dello scienziato in sede puramente filosofica, a metterne in evidenza le geniali intuizioni nell'ambito metodologico e di esigenza linguistico-tecnica (che sono anch'esse, poi, un dato positivo proprio nel campo filosofico d'indirizzo moderno).

Giusto difensore, il Marcucci, delle eterne esigenze della filosofia, non cade mai tuttavia nell'errore antistorico di giudicare il Vailati per quello che in lui non c'è, ma con molto equilibrio delinea un profilo vivo di questo pensatore, che è ben degno di essere studiato: particolarmente nell'attuale clima di studi filosofici che avvertono l'esigenza di un approfondimento dei problemi scientifici, dalla filosofia crociana relegati fuori dal vero tempio dello spirito. I capitoletti che formano il lavoro risultano organicamente centrati, e pur toccando i vari aspetti della produzione del Vailati, contribuiscono a darci un profilo unitario («Introduzione», «Il Vailati in polemica con Kant», «Il Vailati antimetafisico», «Metodologia scientifica e logica matematica», «Metodologia scientifica e analisi del linguaggio», «Il pragmatismo del Vailati», «Pedagogia, etica, sociologia»).

Ciò che caratterizza la personalità del Vailati è essenzialmente il suo costante atteggiamento antimetafisico, su cui il Marcucci giustamente insiste; è di lì che derivano la modernità e nello stesso tempo i limiti del pensatore. L'avversione a tutto ciò che sa di sintesi, di universale, quella specie di sacra paura per la metafisica, lo fanno incorrere nel pericolo di un'altra metafisica: quella di crearsi un perpetuo mito-assillo antimetafisico che assume un carattere programmatico, polemico, non sorretto da vera indagine concretamente filosofica. Scavalca il problema, non lo affronta. Le sue giuste intuizioni metodologiche sono rimaste come fine a se stesse, non entrano in un lavoro di strenua prova a sondare le asserite circolarità metafisiche.

Con questi limiti, che d'altra parte sono forse la indispensabile premessa per una geniale attitudine ai concreti problemi tecnico-scientifici, la produzione del Vailati riesce

di sommo interesse, con moltissimi spunti di una modernissima attualità. Varia è stata la sua fortuna dai primi del novecento ad oggi: esaltazione, negazione, silenzio. C'è ora un risveglio di studi che nei risultati più validi parte proprio dalla revisione di giudizi negativi dati dalla filosofia idealistica.

Lo studiato rapporto, ad esempio, tra deduzione e induzione è significativo a tale riguardo. Intuisce il Vailati che la deduzione non è più un semplice mezzo di prova, ma essenzialmente uno strumento di ricerca («Fu in certo senso l'applicazione sempre più vasta e sistematica della deduzione allo studio dei fenomeni della natura, che fornì il primo impulso allo sviluppo dei metodi sperimentali moderni»). Dunque la deduzione portava in sé, come «in nuce», l'esigenza della induzione. Ciò non è che aver intuito proprio la sintesi deduzione-induzione. Ma il Gentile, nella sua critica a Vailati, gli rimprovera di non aver infine saputo indicare ciò che veramente contava, filosoficamente: «l'immanenza della deduzione nel processo induttivo». A noi sembra invece che Vailati abbia veramente intuito l'inscindibilità del rapporto; solo che non l'ha espresso come avrebbe voluto il Gentile. Poiché sarebbe altrettanto giusto affermare l'immanenza del processo induttivo nella deduzione, come appunto il Vailati fa intendere.

Importante da notare è che in questo pensatore dagli interessi prevalentemente tecnico-scientifici dobbiamo anche ammirare la vivezza e la spigliatezza dello scrittore. Quello scavalcare e non affrontare criticamente il problema metafisico è fatto dal Vailati in modo così agile e a volte estroso, da farci gustare le sue capacità espressive, nutrite da una vena di elegante ironia: concretezza di immagini che sono il commento, la certezza di una visione del vero polemicamente affermata.

Contro l'uso di un linguaggio tecnico che «non cessa di dar asilo e a coprire del manto di una illusoria evidenza intuitiva le concezioni più grossolane» affermerà a proposito del concetto di «materia»: «Anche di essa, come delle parole *'spirito'* e *'anima'*, alle quali corrispondono classi non meno importanti di fenomeni, si può abusare dando corpo a problemi apparenti od illusori (*Scheinproblemen*) del genere di quello del bambino che domanda a suo padre *'dove sta il vento quando non soffia'*». Certi concetti a prima vista evidenti vanno invece «decomposti», criticamente spiegati: sono grandi linee direttive della storia e della libertà dello spirito. («Le verità, le leggi di natura ecc. sono *'rotaje'*, su cui i fatti, e in particolare le nostre azioni si devono muovere; tu dal tuo istinto di libertà, sei portato invece a concepire l'uomo come una nave che crea la propria rotta e non ha solchi davanti a sé ma solo di dietro, cioè quelli che essa stessa fa»). Ma questa decomposizione attraverso il «prisma» dell'analisi filosofica il Vailati non ce la dà. Di quelle «rotaje» bene fondate avverte l'esigenza, ma non giunge alla loro fondazione. Ebbene, l'aver avvertito il problema è già un fatto positivo; la sua scontentezza per la metafisica, anche se non approda ad una posizione realmente costruttiva nel campo filosofico, non è superficiale entusiasmo polemico.

Contro l'imprecisione di linguaggio e le «questioni fittizie» su «tempo», «spazio», «sostanza», «infinito», troviamo detto che certi filosofi sarebbero come «un bambino a cui si è insegnato a girare la vite di un binocolo per adattarlo alla sua vista, e continua a girarla, per voglia di veder sempre meglio, anche quando ha oltrepassato il punto al quale gli converrebbe fermarsi». Così, in opposizione a tali metafisiche, i protagonisti dovranno mostrare che esse «tanto valgono quanto sono efficaci mezzi per conoscere, per sapere, per prevedere, e che indipendentemente dal raggiungimento di questi scopi, l'attitudine a fabbricare concetti generali, o universali, e a vedere in ogni cosa l'«uno» e il «generale», è così poco comoda e così poco desiderabile quanto la facoltà, che fu concessa al Re Mida, di trasformare in oro tutto quello che toccava».

Infine, un brano in cui si afferma l'importanza delle ricerche relative alla storia delle Scienze. «Il ricusarsi d'esaminare e studiare le opinioni degli scienziati dei tempi trascorsi per la ragione che vi fu un tempo in cui esse erano superstiziosamente venerate come aventi valore superiore a ogni esperienza e dimostrazione, è tanto irragionevole come se un astronomo ricusasse di osservare il corso degli astri o un naturalista

rifutasse di occuparsi delle abitudini degli uccelli, semplicemente perché i sacerdoti babilonesi o gli auguri etruschi pretendevano desumere, dalla posizione degli astri o dall'umore delle galline, presagi infallibili sull'andamento degli eventi umani».

Su questa esigenza, su questo interesse storico che è piuttosto raro in uno spirito formatosi in un ambiente prevalentemente scientifico, il Marcucci molto opportunamente si sofferma a lungo, con ampiezza di citazioni, mettendo in evidenza il contrasto tra Vailati e quella parte del neopositivismo contemporaneo che nega importanza allo studio delle opinioni dei filosofi del passato.

Nuovo è il metodo d'indagine sul problema morale, attuato con una costante comparazione con i fenomeni di carattere economico. Anche qui si svela il deciso atteggiamento anti-kantiano e l'avversione ad ogni posizione idealistica, con risultati che per quanto ingegnosamente raggiunti e in un modo generale positivi (moralità in opposizione all'utilitarismo) non soddisfano come chiarimento di ciò che sia veramente valore etico. Si tratta di pure osservazioni etico-economiche, più che di intense meditazioni. Vede la moralità solo nella sua fenomenologia esterna, e anche ciò è un'altra riprova dei limiti del pensatore.

Persuade molto di più la sua posizione di fronte all'arte (Vailati fu molto amante dell'arte e in particolar modo della musica) e importante ci appare questa affermazione che si trova in una lettera ad un amico: « Definire le cose belle come ' quelle che piacciono a tutti ' mi sembra non corrisponda ancora a una completa caratterizzazione di tutto il contenuto (connotazione) che ha la parola ' bello ' quando è usata nel migliore dei suoi sensi. Non ti pare che essa implichi che la cosa qualificata sia tale che ' dovrebbe ' piacere a tutti? (piaccia poi o non piaccia a tutti effettivamente) ».

Qui supera il piano puramente tecnico-scientifico e dice cosa filosoficamente profonda: uno degli spiragli che ci fanno vedere le possibilità veramente filosofiche che il Vailati avrebbe potuto sfruttare; eppure, proprio qui, siamo in un'atmosfera kantiana.

Sembra insomma di poter concludere che non abbia inteso, il Vailati, come per essere veramente antimetafisici, da veri filosofi, ci sia proprio bisogno di una certa dose di metafisica (di quella buona, immanente allo spirito umano, e che altro non è che una profonda e religiosa visione della realtà). Ma il Vailati non volle essere un puro filosofo: fu, potremmo dire, soprattutto un geniale e tormentato collaudatore del materiale scientifico-filosofico quale mezzo di ricerca.

DILVO DI SACCO

MARIO PRAZ, *La casa della vita*, Milano, Mondadori, « I Diamanti », 1958, pp. 400, con 24 tavv. in nero e a colori; ID., *Gusto neoclassico*, 2ª ediz. notevolmente accresciuta, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, « Collana di storia dell'architettura, ambiente, urbanistica, arti figurative », 1959, pp. xii-438, con 67 illustrazioni.

I due volumi del Praz pubblicati in questi mesi — opera del tutto nuova, in ogni senso, il primo; edizione riveduta di un libro del 1940 già pienamente acquisito alla cultura contemporanea, il secondo — sono stati definiti complementari. E a prima vista tali appaiono: *Gusto neoclassico*, sul piano dell'erudizione, della ricerca e dell'analisi stilistica, della storia del gusto e della cultura, fornisce i presupposti per accogliere e intendere la « cornice » de *La casa della vita*, che è autoritratto e quasi autobiografia del Praz, concepito in forma di minuziosa visita all'appartamento che egli occupa nel romano palazzo Ricci a via Giulia. A quel gusto neoclassico alla cui rivalutazione, soprattutto nel campo dello stile dell'arredamento, negli ultimi decenni il Praz ha tanto contribuito (in parte proprio con il suo libro del 1940), egli ha improntato la sua casa, scegliendo ad uno ad uno con lenta ed amorosa pazienza ogni arredo, ogni oggetto d'arte che ora lo circonda; ogni oggetto così, nella casa della sua vita, ha una storia, e diviene ricordo o stimolo per un sommovimento emotivo, o punto di partenza per una di quelle

complesse sequenze di associazioni mentali caratteristiche del suo abito di coltissimo saggista. Nella rigida cornice dei mobili e dei quadri tutti neoclassici, elencati e descritti minuziosamente (come se un catalogo d'asta fosse stato compilato una volta tanto da un finissimo cultore non solo d'arte, ma di lettere) nello stretto ordine in cui si trovano di stanza in stanza, si muove la memoria; e con la memoria entra la vita, la storia, il mondo dei sentimenti e delle emozioni. Il collezionista da sapiente guida diviene un uomo, che non si fa scrupolo di rivelare i vari moti del suo animo. I riferimenti culturali lasciano il posto a quelli affatto personali, che coinvolgono l'autore-personaggio a tal punto da rendere inappropriata l'analogia (suggerita spontaneamente dalla « cornice » del libro) con il *Voyage autour de ma chambre*. Alle divagazioni della fantasia di De Maistre si sostituisce in Praz il ben più intenso e accorato giuoco della memoria, sì che la divagazione (anche quando sembri avere un appiglio soltanto culturale o erudito) non è mai gratuita, non è mai puramente scherzosa.

Se è vero dunque che *Gusto neoclassico* è indicazione puntuale di predilezioni e idiosincrasie personali, e perfino di modi espressivi, che formeranno l'impalcatura stessa de *La casa della vita*, il considerare l'una opera complementare dell'altra è un diminuire il valore di entrambe, e soprattutto della più recente. I due libri sono affatto autonomi, ciascuno con una sua ben precisa dimensione strutturale: saggistica ed erudita il primo, narrativa e poetica il secondo. Benché in entrambi si manifesti lo stesso uomo di lettere e di cultura ed il preciso stilista, l'accento nel primo cade sul bagaglio culturale, nel secondo appunto sull'uomo. Se volessimo applicare ad essi un metro esclusivamente estetico letterario, dovremmo considerare *La casa della vita* come risultato finale di un'esperienza propriamente poetica, e giovarci poi di *Gusto neoclassico* come sussidio erudito per l'esegesi di quel testo, come documento della maturazione dell'autore, come « fonte » di materiali entrati poi nell'opera letteraria. Ma sarebbe un voler gravare troppo e troppo per tempo con il peso di classificazioni storiche un libro che vuol mantenere una comunicazione diretta e viva con il lettore.

Consideriamo dunque anzitutto *Gusto neoclassico* per quel che vuole essere: una raccolta di saggi con un tema comune, o, nelle parole dell'autore « un volume che coglie aspetti, motivi, personaggi neoclassici sì da dare del periodo un quadro complesso ove l'erudizione si combina con la fantasia ». Un equivoco potrà esser generato dall'avvertenza alla seconda edizione del volume, che scorge in questo metodo (« d'illuminare il gusto d'un periodo con saggi su alcuni aspetti caratteristici di esso, senza intraprendere una trattazione sistematica ») un'anticipazione di quello dell'Auerbach in *Mimesis*; ma laddove l'Auerbach parte da una precisa e angusta *explication de textes*, da un procedimento filologico, per passare attraverso l'analisi stilistica e semantica all'illustrazione e all'esposizione di teorie generali che talora sembrano introdotte con una premeditazione un po' arbitraria, il Praz non cerca mai di adattare l'argomento che ha fra mano ad un prefabbricato letto di Procuste teoretico, anzi varia di volta in volta metodo e tono, prendendo le mosse ora da un motivo biografico, ora da uno spunto polemico, ora da un suggerimento visivo, da un accostamento stilistico, o perfino da una personale impressione di viaggio. Il suo metodo sta appunto nell'assenza di ogni schematicità, sta nell'affidarsi al « motivo », ossia ad uno stimolo immaginativo deliberatamente non sistematico. Mentre il lettore di *Mimesis* sente che l'autore gli fornisce le pezze d'appoggio a dimostrazione di una sua visione dello sviluppo della letteratura occidentale, il libro del Praz suggerisce le caratteristiche di un certo gusto non attraverso un processo analitico, ma piuttosto attraverso l'effetto cumulativo di una serie di variazioni su un tema mai chiaramente enunciato. Cos'è il neoclassicismo? È una « utile approssimazione », come il termine Romanticismo di cui parla il Praz stesso ne *La carne, la morte e il diavolo*? In tal caso, al pari del Romanticismo, dovrebbe essere storicamente limitato: e il primo saggio del volume, invece, « Milton e Poussin », ci porta in pieno Seicento, mentre tutti gli altri ci parlano del tardo Settecento o del primo Ottocento. Sta di fatto che il Praz non si pone questo problema, perché la sua non è natura di pedante. In Milton e Poussin si possono vedere i

prolegomeni a un gusto (più che a uno stile: la distinzione è importante) che si affermerà un secolo dopo. Ma quel che conta è il modo in cui viene istituito il rischioso parallelo fra poesia e pittura, condotto con una sicurezza, una sensibilità esemplari. È qui che si può parlare di metodo: il saggio è un modello di come trattare delle risposdenze fra le varie forme di espressione artistica; ma non è metodo nel senso accademico della parola, bensì un lasciare agire l'intelligenza e la sensibilità sul materiale fornito dall'erudizione. L'accostamento fra l'elemento visivo e quello letterario è del resto caratteristico del Praz. Si veda qui il saggio sui ritratti del Foscolo, che da ricerca figurativa diviene presentazione di un personaggio, o quello sul motivo della «Dama con la lira». Si direbbe che l'autore senta la necessità di uno stimolo iniziale di carattere visivo, e questo già lo distingue da tanta parte della critica accademica, e lo avvicina piuttosto all'esperienza dello scrittore autonomo, che trascende la conoscenza libresca attraverso il dato sensoriale. È significativo che anche uno studio critico di fondamentale importanza come quello su John Donne (ora ristampato in bella edizione riveduta: M. PRAZ, *John Donne*, Torino, Editrice S.A.I.E., 1958) si apra con le parole: «Ci stanno dinnanzi due ritratti. Nel primo s'inscrive simmetricamente in un ovale....». Fra le pitture invero il Praz predilige i ritratti (dove la sua passione, dichiarata in entrambi i libri qua recensiti, per i *conversation pieces*), poiché dietro di essi e attraverso di essi egli vede gli uomini, e si compiace di farli rivivere come personaggi. Ecco in *Gusto neoclassico* il Winckelmann, il Foscolo dei tristi anni inglesi («Un carne e un ritratto»), Madame Récamier («La dama sul sofà»), il Thorvaldsen («Il cavaliere Alberto») e i «Vecchi collezionisti». Sono ritratti che si animano attraverso un'aneddotica preziosa, che già rivelano nella scrittura una dimensione narrativa, benché presentati entro i limiti del saggio dotto e arguto ad un tempo, come vuole una tradizione inglese che ha ben poco a che fare con l'elzeviro italiano del terzo decennio del nostro secolo.

Personaggi dunque, ma che hanno ancora bisogno di esser veduti attraverso il diaframma del ritratto che li ha fissati una volta per sempre in un unico atteggiamento; quadri animati per magia mentale, non ancora persone vive, e perciò pronte a ritornare statua o tela, come la Paolina che chiude il saggio «Dello Stile Impero»:

Paolina, invece d'animarsi, mi restò simulacro di marmo, vacillò in una blanda luce di caminetto filtrata per rosse cortine, in una grande sala sontuosa e desolata, e volgendo verso di me un viso in cui s'indovinava, dietro socchiuse palpebre di marmo, un ultimo sguardo profondo, doloroso, supplichevole, vani nell'acqua cupa d'uno specchio ai cui piedi sedevano due meste angelesse di bronzo dorato.

Il passo citato potrebbe essere considerato come esemplare della scrittura saggistica del Praz, ampia, distesa, attentissima alla scelta della parola più efficacemente, pittoricamente descrittiva, e d'altra parte quasi mai sovraccarica o soltanto decorativa. È un altro gusto dello scrittore ci è rivelato dallo stesso passo: quello per la sovrapposizione mentale, il *collage*; gusto istintivo per chi sappia che la critica estetica raggiunge i suoi risultati più convincenti attraverso il giuoco degli accostamenti fra autore e autore. Qui infatti l'immagine di Paolina Borghese nei suoi ultimi anni è quella della statua del Campbell a Chatsworth; ma il Praz la inserisce nella psiche neoclassica che ornava la camera di Paolina nella sua casa di Parigi, e complica poi questo *collage* mentale inserendo al posto dello specchio nella psiche, nell'illustrazione 43 del suo libro, il ritratto di Paolina, più giovane, dovuto al Lefevre. La duplice contaminazione riscatta la sua artificiosità attraverso la sua suggestione patetica, creando un clima di languida e solenne frivolezza — che è appunto il clima neoclassico. Quel gusto di cui parla il titolo del libro si rivela così spontaneamente al lettore, senza bisogno di definizioni.

O si rivela attraverso affermazioni di carattere personale ed ironico come questa, nello stesso saggio:

Lo stile Impero, il mio favorito, è — non lo posso negare — uno stile che offre facile giuoco alla caricatura. È comune giudizio che sia freddo, rigido, che abbia qualcosa

di funeralmente monotono con le sue eterne sfingi, i suoi cigni, le zampe caprine e leonine. Contando le zampe belluine dei mobili nella mia casa si arriva al bel numero di settanta; se poi alle sfingi, ai leoni, alle aquile, ai cigni monopodi si aggiungono le otto tartarughe su cui posano la psiche e la libreria, si ha addirittura un piccolo giardino zoologico.

Dove si manifesta anche quell'intrusione, poi sempre più frequente, della prima persona, dell'autore che, spogliandosi della presunta obiettività del critico, vuole essere accettato o respinto dal lettore per quello che veramente è, con le sue manie e le sue fobie. E il tono si fa più perentorio e insieme più commosso in due saggi, l'uno aggiunto, l'altro rimaneggiato per la nuova edizione di *Gusto neoclassico*: perentorio nella difesa del Canova (« Canova e la bellezza »), stizzosamente commosso nelle considerazioni sulla decadenza delle nobili magioni inglesi del Settecento, demolite o aperte al pubblico per far fronte agli oneri fiscali (« Case georgiane »). Son temi nuovi questi, rispetto a quelli dei saggi dell'edizione originale del 1940, e vale la pena di notarli perché si ritroveranno più liberamente espressi nell'ultimo libro.

La casa della vita riprende appunto i motivi più vivaci e schietti del libro precedente. La minuziosa esattezza dello studioso è più che mai presente nella descrizione di oggetti e libri, nei copiosi riferimenti letterari e artistici; ma non ha più funzione informativa o di dotta divagazione culturale. È divenuta parte indispensabile del ritratto di un uomo, dell'autore stesso, protagonista di un libro in cui quegli spunti narrativi già osservati nei suoi saggi sono giunti a piena maturità. È nella forma saggistica che il Praz scorge la sua vocazione di scrittore (al di là dell'attività critica e filologica); lo dice appunto nella *Casa della vita*: « Vernon Lee divinava, credo, quello che io ora ritengo sia il mio genio migliore — e che doveva attendere ancora molti anni prima di maturare completamente in quei volumi (*Fiori freschi*, *Motivi e figure*, *Lettrice notturna*) a cui soprattutto io tengo ». Ora, mi pare che l'ultimo libro si lasci di molto indietro quelli qua nominati, e raggiunga ben altra misura. I « fiori freschi » dei saggi, proprio per quelle esigenze di formale finitura che la brevità del « genere » richiede, si rivelano spesso per bellissimi fiori artificiali, pagine scritte in punta di penna, piene di suggestioni intellettuali, ma fredde nel loro nitore formale; per l'appunto come quei mobili Impero, squisiti lavori di ebanisteria, opacamente splendidi di bronzi dorati, sorretti dall'eleganza sinuosa e furtiva delle « zampe belluine ». Ne *La casa della vita* la prosa appare subito meno preziosa, con un andamento più disteso e sciolto, quale forse si trova soltanto nell'altro suo libro di tono descrittivo e polemico: *Penisola pentagonale* (apparso prima nel 1928, e ripubblicato nel 1955). Si trattava allora di non convenzionali impressioni di viaggio intese a demolire il mito romantico della Spagna; ne *La casa della vita* il viaggio si svolge invece fra cose ben note e amate, il mito non viene demolito ma costruito. Ma nell'un caso come nell'altro si tratta di intavolare un dialogo diretto ed agiato con il lettore, non di presentargli una serie di preziosi quadretti da ammirare. Son libri dunque che hanno una diversa apertura. Basta la frase iniziale del più recente a dare il senso di questa distensione, della rinuncia al tono sia pur elegantemente paludato:

Negli anni che studiavo legge a Roma abitavo in camere d'affitto che, a ripensarci ora, mi pare debbano essere state squallide assai; del resto, di esse ho un ricordo impreciso, ma ne è rimasta quella vaga indolenzita sensazione di squallore.

L'accento si pone subito sulla memoria autobiografica, che diverrà talora confessione, pur col ritegno imposto non tanto da un intimo pudore dei sentimenti, quanto dall'esigenza di una norma estetica. E l'altra norma seguita in tutte le pagine autobiografiche è quella di una fondamentale onestà nel presentarsi al lettore. Si leggano le pagine che si riferiscono all'ultima guerra, all'occupazione tedesca a Roma, come la seguente:

Riguardo le pagine d'un diario che tenni in quei tristissimi mesi. Come angusta, meschina, irrespirabile s'era ridotta la vita! Le mie note, a rileggerle, mi sembrano quelle

d'un'altra persona, di qualsiasi persona in quei giorni. Nell'illusione che fosse un nascondiglio efficace, avevo murato in una nicchia nella camera della domestica (una volta era servita pel portapranzi che veniva su dalla cucina, quando i marchesi Ricci occupavano tutto il piano nobile e il mezzanino) alcuni oggetti di valore e capi di vestiario; ma dove avevo nascosto la mia anima? Perché, a rileggere quel diario, mi sembra d'essermi adeguato allora alla folla anonima, che frema, paventa, guarda verso terra come un animale in cerca di cibo...

Si veda come questa onestà faccia sì che egli riveli talora, dei suoi sentimenti, forse più di quel che voglia o sappia, come nella scena del commiato dalla figlia Lucia, rivista per la prima volta dopo la guerra:

Billy, lo zio, le aveva dato per Natale il gioco del Post Office, e quel gioco sembrava che fosse in cima ai suoi pensieri. Poco prima che arrivasse il tassì che doveva portarmi alla stazione, Lucia mi diede il disegno d'una farfalla, ed era come se mi desse il suo ritratto. Somigliava molto nel viso, allora, al putto che simboleggia la frivolezza nella *Venere* del Bronzino, poi somigliò piuttosto all'altra allegoria, meno innocente, che nella penombra di quel quadro volge verso di noi un volto di fanciulla. Arrivato che fu il tassì, Lucia mi salutò in fretta: « *Good-bye, lovely Daddy!* ». La cosa che più le premeva sembrava fosse di mostrare a un'anziana amica di famiglia, lì presente, il gioco del Post Office.

Naturalmente moltissime altre pagine si potrebbero citare ove l'uomo si rivela più o meno inconsciamente; meno piuttosto che più, a dire il vero: l'autore è deciso a scoprirsi, poiché solo così potrà essere protagonista di un libro tanto suo. E non ricorre neppure (e mi sembra che questo sia un atto di coraggio) al consueto schermo dell'autoironia, della contemplazione un poco distaccata di se stesso. Neppure quando, nell'ultima pagina, guarda la propria immagine nello specchio convesso del boudoir (« Questa persona che guarda sono io, e questo libro che ho scritto è come il ristretto, in uno specchio convesso, d'una vita e d'una casa »). Xavier de Maistre, compiendo il periplo della sua stanza, quando giungeva dinanzi allo specchio lo descriveva come il quadro più bello della sua collezione; il Praz, che pure altrove, nei confronti di uomini e di cose, sa usare da maestro sia un'ironia tagliente, sia un *humour* sornione e benigno, conclude invece: « mi son guardato in uno specchio 'ardente' convesso, e mi son visto non più grande d'un pugno di polvere ». Una chiusa che sostituisce all'olimpica immagine neoclassica il *metaphysical shudder*, il brivido metafisico di un tormentato secentista come John Donne.

Intorno al protagonista si muovono, ed è qui che meglio si rivela l'andatura di romanzo, altri personaggi, dalle persone di famiglia (che dopo una prima presentazione seguitano ad affacciarsi a tratti alle pagine del libro), a più o meno noti uomini di lettere e di cultura (per esempio un franco agrodolce ritratto di Croce), dalle donne che hanno variamente turbato la sua vita, al pittore di finti marmi e alle domestiche. L'aneddoto tende costantemente a divenire racconto, capitolo, sì che il libro supera anche il limite dell'autobiografia acquistando una compiuta consistenza narrativa.

Rimane tuttavia da render conto dell'apparente artificio strutturale che tiene queste pagine insieme. È ben vero che l'impalcatura è fornita da un minuzioso catalogo degli arredi della casa, che ciascun capitolo è, anche, descrizione meticolosa di una stanza, e che per di più in essi sono inseriti brevi prose a mo' di divagazioni di carattere saggistico, molte delle quali già pubblicate altrove, in periodici o in raccolte di saggi. Talune di queste prose fanno blocco con la descrizione degli arredi e delle loro origini, altre si inseriscono nel tessuto narrativo (per esempio le tre contenute in « Camera da letto su piazza Ricci »), solo un paio rimangono un poco estranee al contesto, e tendono a suggerire un carattere composito, alla *Tristram Shandy*, che il libro effettivamente non ha. La cornice invece — l'arredamento neoclassico della casa — si richiama direttamente al volume di cui si è parlato sopra, e potrebbe apparire, come a molti appare ancora lo stile impero, del tutto esteriore e decorativa. Così non è; perché quei mobili, quei quadri sono effettivamente sentiti non come « cose vive », che sarebbe assurdo e convenzionale, ma come cose fra cui vivere.

Sono l'ambiente naturale in cui si muove il protagonista di questo romanzo autobiografico: senza di esse, egli non sarebbe più personaggio. Il Praz aveva già descritto la sua casa, difendendo il suo gusto e la sua «soddisfazione di possedere un armonioso complesso di oggetti concreti», in un saggio di venti anni fa, incluso in *Gusto neo-classico* («Un interno»). Ma negli anni intercorsi qualcosa si è aggiunto al piacere estetizzante di possedere cose belle e armoniose. La chiave della *Casa della vita* ci può forse esser fornita da un suo lungo saggio ora quasi dimenticato: *La filosofia dell'arredamento* (Roma, Documento, 1945), alcune parti del quale sono state trasferite appunto nell'ultimo libro del Praz. Il saggio reca la data dell'ottobre 1944, quando ancora a Firenze infuriava la guerra, quando si incominciavano a contare le rovine. Basterà leggerne l'ultima pagina per rendersi conto di come quelle esperienze abbiano contribuito a fare acquistare agli arredi domestici della casa dell'autore un valore non superficiale di simbolo:

Vecchia Europa, erano pur belle le adorne sale dei tuoi antichi palazzi, le calme stanze delle tue antiche case borghesi, le rustiche cucine dei tuoi casolari fra i monti, erano pur belli ed eloquenti i tuoi mobili patinati dagli anni, le tue suppellettili amorosamente lavorate da generazioni di stipettai, di vasai, di orefici! Noi che abbiamo conosciuto nel loro splendore tutte queste cose, che abbiamo, sia pure per un giorno, fatta nostra la vita di tante città che ora non sono che macie di squalide pietre, come potremo dimenticare? Finché ci saran quattro mura che ancora conservino l'aroma di quell'Europa scomparsa, tra quelle vorremo morire.

* Forse il Praz considererebbe ora melodrammatiche queste sue frasi. Ma il sentimento che le suggeriva è genuino, ed è questo che si è trasferito nelle amoroze descrizioni degli oggetti nella *Casa della vita*, e le rende curiosamente vive anche per chi non abbia dimestichezza con le arti decorative e l'arredamento. È vero che tali descrizioni ricordano quelle altrettanto elaborate e ricercate delle architetture, delle suppellettili, dei trionfi nella *Hypnerotomachia Poliphili* (cui il Praz accenna alla fine del suo libro), tanto da poter suggerire un parallelo fra *La casa della vita* e il romanzo del Colonna che fu una specie di testo sacro dei decadenti e degli esteti della fine del secolo scorso. È vero anche che la formazione di Praz è profondamente legata agli insegnamenti del Pater e della sua scuola, e che il suo stile stesso, soprattutto in taluni saggi, ad essi si avvicina nella preziosità verbale. Proprio per queste affinità, che tenderebbero a fare di esso un'ultima eco dell'estetismo, mi par maggiore il merito de *La casa della vita* che, senza rinnegare del tutto quelle affinità, ha saputo superare gli atteggiamenti estetizzanti e preziosi in virtù dell'intima sincerità espressiva della sua scrittura.

GIORGIO MELCHIORI

RICCARDO BACCHELLI, *Viaggio in Grecia*, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1959, p. 77.

«Non si suol dire: — voglio aver fatto questo o quest'altro prima di morire; — così per vezzo, di una cosa desiderata e che sta a cuore di fare?...; e siccome i Greci son quelli che diedero altissimo pregio qualitativo alla vita, fra le cose da fare c'era veder la Grecia, prima di morire». Principia così *Viaggio in Grecia* di Bacchelli, ch'è un libretto di 77 pagine di prosa (più quindici endecasillabi di chiusura, «Sogno greco»), un libro guidato con ospitale discrezione, come il colloquio calmo di un pomeriggio. Un libro cortese ed elegante, che può con assoluta legittimità vantare risultati proporzionali alle sue ambizioni; che non è affatto, si badi, una frase diplomatica. Veramente la musa è discreta, le pagine parlano a voce abbassata. Si capisce subito: un libro che, per diventare libro, dev'essere stato assai limato alla scrivania, aiutato dai gradi di un pensiero

estremamente intelligente e coltissimo. Dunque un'opera condotta signorilmente, e talvolta con intervalli squisiti. Il libro rientra nel tipo saggistico, per quanto non credo che potrebbe venire esemplato per questo stesso genere. Quella ricca fluidità, quella politonia vibrata che caratterizza la prosa saggistica contemporanea, in certo senso qui non c'è. L'osservazione, in quest'opera di Bacchelli, è continuamente sottolineata da una presenza dotta e da una ragnatura di reminiscenze storiche, che serbano una curiosa passione intellettuale, una passione, voglio dire, che sembra un poco esterna, e, va aggiunto, qualche volta anche un poco estranea a noi. Così la digressione, il trapasso, che qui è regolato da meccanismi associativi molto semplici e molto evidenti, non appar sempre duttilissimo, non sempre legato ad un impulso lirico e mentale, sodamente vertebrato. Tuttavia la materia narrata si risolve egualmente dentro una chiara cornice ritmica; e comunque, anche dove questo tipo di prosa desta l'impressione di un movimento orizzontale, restiamo nell'ordine di una letteratura estremamente disinvolta, e, si ripete, elegantissima, che perviene a passi profondamente riposanti e profondamente maturi.

Se il giudizio non parrà leggermente personale, vorrei dire che par d'ascoltare una meravigliosa lezione sulla Grecia, una lezione dove la presenza storica è ininterrotta, e che ci porta per mano, con generosa cortesia. Qualcosa di savio, come se scorresse tra queste pagine il passo di un'età acquetata, si consuma in questo volume, e anche il motivo meno eccezionale, anche l'indicazione che potrebbe parere scontata (magari talvolta lo è) bisogna starla a sentire, apprezzarne quel valore e quel sapore, quel gusto di cosa lenta e ben calcolata, che riscatta la carica abbassata del linguaggio, certa qualità verbale, scelta con preziosi intendimenti. C'è insomma in questo libro una vecchia misura, l'autore è stagionato ed espertissimo (è necessario dirlo?), il suo *modus* è l'arte ricavata da stagioni faticose e ormai di un ordine assai lungo d'anni, ma resa, non raramente, trasparente e leggera, specie quando essa trova la felice tregua di una parentesi.

Sorge una pacata, e rimessa, e remissiva, convinzione, che, in un tempo storico e fuor della storia, ivi fu raggiunta la pienezza e perfezione di un momento intramontabile dello spirito, tale da esaurire e da esaurire non pur la speranza, ma il desiderio di conoscere e fare ed esprimersi!. Uno vi si sente preso, assorto, beatamente e disperatamente annullato nella semplicità e sublimità ineffabile e lieve, com'è, nell'ambito stretto dell'arte, quella dell'incomparabile Auriga di Delfi; o nella potenza di uno stile come quello dei frammenti del tempio antico d'Apollo (p. 28).

Anche ad una lettura superficiale balza agli occhi il movimento del discorso. Quel « rimessa e remissiva » — quell'« esaurire e da esaurire » — e ancora: l'unione di due o tre sostantivi, di due o tre aggettivi, di due o tre infiniti (« semplicità e sublimità », « ineffabile e lieve », pienezza e perfezione », « preso assorto, ... annullato », « conoscere e fare ed esprimersi ») e la lunghezza degli avverbi che soppesano la propria durata (« beatamente e disperatamente ») insomma questo procedere largo, carico di endiadi e d'insistenza, mentre appare, ed è, calcolo letterario abilissimo, si linea in un suo interno equilibrio, è ancora un *medium*, un modo delicato e pacifico della mente assorta, una maniera del contemplare pensando.

Quanto alla contemplazione, cioè per quel che riguarda strettamente il fatto « poesia », dove si può allontanare le molteplici pause riflessive così care a Bacchelli (pause dove la sua fede intellettuale, la sua coscienza di storico e d'umanista si esprime in decise testimonianze) quanto alla contemplazione e al puro fenomeno trasfigurativo, il libro è ricco di documenti che giungono talora a mirabile purezza. Veramente, è difficile trovare un momento dove le cose descritte dissocino l'impulso lirico da un loro interno significato mentale. Tuttavia, omettendo questo, ch'è pure uno dei caratteri del libro, vorremmo indicare quella pagina sull'alba a Delfi; è il caso in cui con ammirevole chiarezza, ottenendo un risultato di bella coesione, l'attuale fluisce nella commossa memoria dell'antico, e la fusione di cultura e poesia è completa.

Una mattina innanzi l'alba, a Delfi, m'incantava la luna piena, che pareva ricevere e dare un profuso chiaror d'argento alle luci e dalle luci antelucane. Rupi e montagne e valli e gole, e il seno di mare, in cui era il porto del santuario antico, con le coste ed isole, da quella selenitica ed aurorale schiarita ricevevano e subivano soave e colma violenza, che le alleggeriva, quasi scorporandole, in una inenarrabile tenerezza di luci perlacee, grigiorosate. E la stupenda selva, che riempie fino alla spiaggia la piana di Crisa antica, pareva più che mai flusso e marea d'ulivi. Tanta era la pace in cielo e in terra, e dell'animo com'essi colmato d'un'ineffabile dolcezza trasumanata e trasnaturale, perduto, che per contrasto ne balzò alla memoria un ricordo: delle « guerre sacre » per il dominio di quella rada e di quella piana, che s'accesero fra Delfi e Crisa, e v'arsero, e incendiarono più volte la Grecia, avvampando. (pp. 50-51).

Suppongo che chiunque s'avveda di quanto sia nociva quella trasgressione sulle « guerre sacre », ancorché riesca a sembrare, a prima vista, legittima e persino necessaria; di simili fenomeni d'associazione esterna il libro non è povero: ma anche non vi sarà chi non assapori la chiarissima misura della parte precedente, quell'alba che riceve luce argentea e la dona « alle luci antelucane » (preziosissimo attributo, che chiude la prima tappa del quadro con una nota musicale in chiave melodica), o la bellezza illuminata della terza proposizione (« e la stupenda selva » ecc.), arricchita dall'aggettivo « antica », che ne immette l'immagine entro una commossa età remota.

Questo sentimento del remoto e del perenne, del remoto che si fa perenne, e il fatto emozionale vivente e documentabile per tutto il libro; talvolta capace di pervenire a forme entusiastiche e appassionatissime, talvolta piegato ad una matura tristezza. E tutta la forza civile ed umana della Grecia che vien qui ripensata e tradotta, e bisogna dire che questo viaggio, di quella Grecia, ha assorbito, passo per passo, il profundissimo « Humanum » che ancor oggi ci sbalordisce; così il comun denominatore dell'opera, il comun denominatore affettivo, che un esame del verbo può senza fatica rintracciare (sentimento di un mondo che si presenta ancora perfettamente puro e luminoso agli occhi che lo amano e alla memoria che lo ripercorre), traducendosi in parola, in prosa, si costituisce come il denominatore comune dello stile, in una identità ammirevolmente completa. Testimonia di quanto ho detto (molto sommariamente) quella pagina sulle cicogne di Tessaglia (p. 56), del capitolo settimo, come, del resto, le pagine di « Sul cammino di Edipo » e le altre de « Le sei sorelle dell'Eretteo »: « Su ogni nido vigilava, ritto sulla zampa esile ed elegante, impettito nella sua posa grave e aggraziata, uno di cotesti trampolieri amici dell'uomo e delle sue case. E allungava e volgeva all'intorno, col collo ed il becco lunghi, l'occhio vivido e attento, acuto e curioso ».

Queste cicogne sembrerebbero un emblema quasi, di tutto il libro; direi, e forse è più esatto e meno generico, l'emblema del carattere idillico, del carattere musicale di questa passeggiata in terra greca. E a dire « idillio » credo proprio d'esser nel giusto, nel punto chiave del libretto di Bacchelli. Idillico è quel vestire una fede e una passione di un'intoccabile veste, che lasci intatta la materia di quella passione e di quella fede. E le pianure di Tessaglia e la descrizione del Peneo e Làrisa e la riflessione sull'Olimpo (cose dello stesso capitolo settimo) convergono sulle cicogne, che paiono proprio figure di certi calmi sogni, « e del ricordo dei sogni ». E la nota di centro, ovvero quella che amo scegliere come tale, a indicare la dolcezza costante di questo paesaggio fra letterario e vivo, percorso in una sorta di agitazione lenta; né tale idillio è, di fatto, superato dalla bellissima impennata finale, là dove la riflessione sulla « conoscenza », l'amorosa meditazione della Grecia e dei suoi inviolabili tempi, scatta alla guglia di un'angolatura mentale, al « fulcro della eternità e del creato » ripensato nelle figurazioni della chiesa bizantina.

Preferisco ritornare a quella « coscienza d'inestinguibile e d'inappagabile » che abbraccia tutta la Grecia, e ne offre una totale immagine. Sì, Bacchelli aveva assolutamente ragione: « bisognava andarci, almeno una volta, prima di morire ».

LIBRI RICEVUTI

MARIO AGATONI, *La peccatrice di Lucca*, Firenze, Vallecchi, 1959, pp. 246. — Il migliore racconto è quello che dà il titolo al volume. L'Agatoni (pseudonimo) è fratello di Arrigo Benedetti.

SANDOR BAUMGARTEN, *Le crépuscule néo-classique: Thomas Hope*, Paris, Didier, 1959, pp. 272.

AUGUSTO BLOTTO, *Il 1950, civile; Dolcezza, bonomia; Una via di furbizia; Trepide di prestigio; I fogliami*, poesie, voll. 5, pp. v-175, 135, 222, 69, 185.

JOHN BUTT & KATHLEEN TILLOTSON, *Dickens at Work*, London, Methuen, 1957, pp. 238. — Seguendo le disposizioni, che si potrebbero definire neopositivistiche, di molta critica inglese e americana contemporanea, gli autori di questo libro intendono « esaminare alcune opere dickensiane « alla luce delle condizioni in cui Dickens le scrisse ». In particolare, si occupano dell'aspetto più caratteristico della produzione dickensiana, e cioè del fatto che gran parte di essa fu pubblicata su riviste e quindi soggetta alle ferree leggi della pubblicazione « a puntate ». In che modo Dickens « reagisse » a queste leggi, fino a qual punto obbedisse al gusto del pubblico e, insieme, lo interpretasse, in che misura gli elementi esterni determinassero il carattere delle sue opere: questi i problemi che il Butt e la Tillotson affrontano. Com'essi stessi dicono, l'accento della ricerca è posto « sul processo, più che sul risultato », sulla « tecnica, più che sull'arte »; ed è per l'appunto la consapevolezza dei limiti impliciti nel metodo adottato che fa del loro libro un'opera, nel suo genere, magistrale, priva di quelle contaminazioni e confusioni proprie di altri lavori poggiati sulle medesime premesse. Condotta, com'è, con estremo rigore e finezza, la ricerca, è, così, un sussidio prezioso e fin indispensabile allo studioso dickensiano; e per esempio, i capitoli dedicati alle varie stesure del *David Copperfield*, seguito dai primi appunti che Dickens era solito prendere fino all'ultima, definitiva elaborazione, sono sia un modello di competenza filologica sia un contributo notevolissimo all'intendimento dello scrittore. (AGOSTINO LOMBARDO).

MANLIO CANCOGNI, *Storia dello squadristo*, Milano, 1959, Longanesi e C., pp. 206. — È questa una storia assai veritiera di quello che avvenne in Italia tra il 1919 e gli anni successivi. Un libro che interessa gli storici, ma va letto anche dai giovani della nuova generazione, che non sanno nulla del sorgere del fascismo, e delle ragioni di quel suo sorgere. I capitoli di questo volume noi li avevamo letti, almeno così ci pare, a puntate, nel settimanale *L'espresso*. Il Cancogni si è giovato di libri e articoli di Tom Antongini, Italo Balbo, Umberto Banchelli, Piero Bolzon, Giovanni Chiurco, Giovanni Comisso, Amerigo Dumini, Roberto Farinacci, Vincenzo Forti, Pietro Nenni, Francesco Repaci, Luigi Salvatorelli, Angelo Tasca, Nino Valeri, Ferruccio Vecchi. Nomi che furono familiari a noi, contemporanei del sorgere, dilagare, e poi dell'affondarsi del fascismo. Alcuni di storici, altri di protagonisti di questo torbido movimento politico-sociale.

GIOSUE CARDUCCI, *Giambi ed epodi*, testimonianze, interpretazione, commento di Enzo Palmieri, Bologna, Zanichelli, 1959, pp. 284.

PAOLO CHIAVINI, *Bertolt Brecht*, Bari, Laterza, 1959, pp. VIII-309. — I lettori di « Belfagor » conoscono il nome del valoroso collaboratore, studioso di letteratura tedesca; egli in questo volume ha affrontato scientificamente un autore in prima linea nelle discussioni e sulle scene, ma proprio per questo esposto ai più vari venti, anche contrari. Il giovane studioso si è sforzato di liberare Brecht dalla maniera, che ne ha fatto volta a volta un nihilista, un attivista, o neorealista, o « metafisico », presentandolo nella sua realtà e nelle sue contraddizioni.

MARIO COSTANZO, *Studi per una antologia*, Milano, « All'insegna del pesce d'oro », 1959, pp. 205.

VITTORIO DE CAPRARIIS, *Propaganda e pensiero politico in Francia durante le guerre di religione*, Napoli, E.S.I., 1959, pp. 489. — Di questo importante volume si leggerà una recensione in uno dei prossimi fascicoli.

DENIS DIDEROT, *Interpretazione della natura*, trad. di Gianfranco Cantelli, Torino, Boringhieri, « Enciclopedia di autori classici », 1959, pp. 122.

AMBROGIO DONINI, *Lineamenti di storia delle religioni*, dalle prime forme di culto alle origini del Cristianesimo, Roma, Editori Riuniti, 1959, pp. 375. — L'autore, insegnante di storia del cristianesimo all'università di Roma, e poi allo Smith College e alla Jefferson School di New York, ci dà un succosissimo volume, di carattere anche metodologico, sulla storia delle religioni. Egli osserva che non vi sono tante religioni quante le tribù, le nazioni e le genti della terra, ma quante sono le fondamentali epoche di sviluppo nelle quali si divide la storia dell'umanità. L'autore scrive nel capitolo introduttivo: « L'atteggiamento prosuntuoso e sprezzante della scuola idealistica italiana nei confronti dei ceti subalterni, ritenuti ancora incapaci di passare dallo stadio ingenuo della fede a quello più alto della riflessione e del pensiero, si è tradotto anch'esso in pratica nel tentativo sistematico di scoraggiare ogni indagine originale nel campo dei problemi religiosi; tali indagini, rientrerebbero tutt'al più nello studio delle esperienze infantili dell'uomo ». E qui ci potremmo richiamare ad alcune osservazioni fatte da Antonio Gramsci nel suo volume *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, Torino, Einaudi, 1949, p. 174. « È noto che Benedetto Croce si spinse fino ad approvare, nel 1908, la repressione vaticana contro il *modernismo* cattolico, che tra molte confusioni e incertezze si sforzava pur sempre di schiudere il cammino a una maggiore concretezza nelle ricerche sull'evoluzione religiosa dell'umanità. Questa situazione pesa ancor oggi su tutta la nostra cultura, e aggrava il monopolio di fatto esercitato dalla chiesa sul terreno degli studi di storia delle religioni, riserva di caccia dei gruppi confessionali più retrivi. — La storia delle religioni è invece uno degli aspetti più ricchi di insegnamento, e più avvincenti, sotto cui si presenta la storia della stessa società ». Aggiunge l'autore: « Parrebbe superfluo mettere in rilievo che il marxismo non cerca di 'sopprimere' la religione, come viene ingenuamente o interessatamente affermato nella polemica corrente, ma si sforza di spiegarla nelle sue origini, nel suo sviluppo, e nella funzione che ha sempre avuto, e che continua ad avere, nella storia della società. I marxisti non 'aboliscono' né la religione, né la morale, né la filosofia. Essi constatano semplicemente che non esistono 'verità eterne', in astratto, ma che, quando cambiano le condizioni di vita degli uomini e i loro rapporti sociali, cambiano anche le loro concezioni, le loro idee. In una parola, cambia anche la loro coscienza. Così è stato nel passaggio dall'età antica alla società feudale, quando le vecchie religioni del mondo mediterraneo furono sostituite dal Cristianesimo; così è stato all'epoca della lotta rivoluzionaria della nascente borghesia, quando alla religione cattolica si contrapposero le idee della riforma protestante, dell'illuminismo e della libertà di coscienza. Cam-

biamenti ancora più radicali avranno luogo con la fine dello sfruttamento della maggior parte della società ad opera di una esigua minoranza, dopo il passaggio del potere dalla borghesia alla classe operaia ». Ci limitiamo a riferire queste proposizioni metodologiche, messe al principio del libro, perché rispondono a tutta l'ispirazione dell'opera. Raramente ci è capitato di leggere un libro di scienza per dir così esoterica, esposto con tale sicurezza e robustezza di pensiero, e con nitidezza di intenzioni. Il libro sarà giudicato dai dotti, ma innanzi tutto esso è tale che può essere letto con profitto dagli uomini di cultura popolare. (L. R.).

BEPPE FENOGLIO, *Primavera di bellezza*, romanzo, Milano, Garzanti, 1959, pp. 210.

« Letteratura », s. V, settembre-dicembre 1958, N. 35-36, Roma, ed. De Luca. — Riteniamo utile segnalare a chi voglia approfondire la poesia di Giuseppe Ungaretti questo fascicolo doppio, di circa quattrocento pagine, uscito a cura di Bonasanti, Ulivi e Lucchese, in occasione dei settant'anni del poeta. Contiene « Nuovi Cori per *La Terra Promessa* » e « Quaderno egiziano » dell'Ungaretti, e saggi di De Libero, Pavolini, Ferrata, Piccioni, Paci, Marvadi, Schiaffini ecc. C'è quindi una nutrita serie di testimonianze dovute a letterati, artisti e critici di diversa estrazione. A Ungaretti, come ci è avvenuto di ricordare in questa circostanza, va il debito di almeno tre generazioni, delle quali egli ha saputo cogliere l'intima voce drammatica. A incominciare dalla generazione dei combattenti del Carso, « Quella poesia delle quattro ossa trainate per le acque dell'Isonzo, cioè la poesia del pover'uomo che nel Carducci ha combattuto con il sacerdote epico » (come ha scritto il Russo) doveva fare scuola ai poeti più giovani anche nel senso di questo diroccamento del vieto mito del poeta-vate, tanto più che non cessavano di assordare ancora le buccine della peggiore retorica dannunziana. Di questi poeti venuti dopo ci sembra che sia stato specialmente Vittorio Sereni a saper celebrare la diaspora dei giovani intellettuali andati ad insabbiarsi con in cuore la disperata fede nella vecchia Europa. Il presente volume di *Letteratura* contiene anche una bibliografia a tutto il '58 curata da par suo da Renzo Frattarolo, e un primo tentativo di storia della critica ungarettiana di G. Mariani. (PIERO DE TOMMASO).

ENZO MAZZA, *Il Gattopardo*, rec. apparsa in « Marsia », anno III, nn. 1-2, Roma, gennaio-aprile 1959, pp. 14-24. — È la migliore recensione che mi è capitato di leggere sul romanzo del Tomasi di Lampedusa. La segnaliamo su questa rivista per le notevoli qualità critiche che vi dimostra il giovane autore; crediamo almeno che si tratti di un giovane. (L. R.).

ERALDO MISCIA, *Nessuno lo sapeva che eravamo santi*, Padova, Rebellato, 1958, pp. 95. — Il fatto stesso che l'abbiamo reso proprio e sovente lo citi gente di estrazione diversa o antitetica,

comprova la giustezza del detto di Gramsci, secondo cui un'arte nuova può nascere solo a condizione di un profondo rinnovamento culturale. Ora, questo rinnovamento da noi procede con assai cautelosa gradualità, né potrebbe essere altrimenti con una società come la nostra, lenta e pigra a muoversi, e che pertanto costituisce un *hinterland* influenzabile solo alla lunga e tra molte difficoltà. Sicché siamo tutti d'accordo, credo, nell'ammettere che le speranze in una letteratura nuova sono andate finora deluse. Comunque, per ciò che in particolare pertiene alla poesia, ci sembra vadano tenuti nel debito conto i tentativi di specie sperimentale (senza restringerci al solo neosperimentalismo teorizzato da Pasolini), che qualche volta si presentano come delle *avances* veramente notevoli. È il caso del volumetto di Eraldo Miscia, un giovane abruzzese che vive da tempo a Roma, e che alcuni anni addietro già diede alle stampe un altro libro di versi, *Buio d'Orfeo*. Ma si trattava di un canzoniere, seppure apprezzabile, tuttavia influenzato dalla poetica ermetica, e l'autore vi figurava non più che un dignitoso epigono. Vero è, però, che parallelamente egli si veniva impegnando in prove narrative decisamente emancipate dalla soggezione alla cultura dell'ermetismo (due racconti gli dovrebbe stampare tra breve sempre l'editore Rebellato); ed è a questo secondo modo, in lui più spontaneo, che si riconnette l'ispirazione del poemetto: *Nessuno lo sapeva che eravamo santi*. Vi si celebra il ricordo dei caduti nella miniera di Marcinelle, quasi tutti abruzzesi, come è noto; e però, della sua gente, Miscia riesce a cogliere nel vivo, ci sembra, la vita mortificata e l'amara rassegnazione. Quella rassegnazione che infine ha disgraziatamente la meglio di contro all'ammonimento del capo del sindacato rosso: « Non lavoratori — essi vogliono — (Canuto disse) — volontari vogliono — per la morte nera ». Seguono quindi le biografie poetiche di alcuni di quei poveri sacrificati all'ingordigia dei padroni (*Il tipografo*, *Stefano l'amoroso*, *Scognamiglio*), biografie che a qualcuno han richiamato l'esempio di Lee Masters, ferma restando, si capisce, la diversa ispirazione. A noi, in qualche punto, ci è avvenuto di pensare a certi modi d'intonazione popolare cari a Péguy. Come che sia, si deve riconoscere al Miscia di aver saputo restituire l'argomento con accento davvero sofferto, e d'essersi per ciò obliato degli eventuali modelli e di altri presupposti letterari. In special modo ci piace segnalare quella specie di disperato crescendo dal quale il racconto è terminato: « Dal passo di Calais — alla Mossella — controllate i clandestini — fermate i loro passi — legate i loro piedi... ». Solo, giunti a questo punto, dobbiamo dire di qualche perplessità che ci nasce circa il futuro poetico dell'autore; perché il limite di tentativi come questi, il rischio maggiore, è di ripetersi. Ma crediamo di poterci augurare che il Miscia sappia guardarsene. (PIERO DE TOMMASO).

MARY MOORMAN, *William Wordsworth, A Biography. The early years: 1770-1803*. Clarendon

Press, Oxford University Press, 1957, pp. xi-632. — Dalla reazione anti-romantica culminata con la poesia di Eliot e dei poeti del '30 — reazione quanto mai salutare, sia perché ha portato alla riscoperta di poeti e poetiche, come quelli del Seicento, troppo a lungo trascurati o addirittura ignorati, sia perché ha restituito alla poesia una severità di linguaggio e di costruzione che certo romanticismo aveva sconvolto — è nata in Inghilterra una diversa considerazione del romanticismo stesso, un interesse più profondo proprio perché più discriminante. Ciò è attestato dalla rigogliosa fioritura di studi impostati tutti su una base assai meno avventurosa ed encomiastica di quanto non fosse la regola nel trattare di autori romantici. Studi su Keats e Coleridge, in particolar modo, ma anche, per l'appunto, su Wordsworth, del quale la Moorman ci offre ora una biografia (che abbraccia il primo periodo della carriera wordsworthiana, dal 1770 al 1803) estremamente dettagliata, seria, assai utile a chi voglia conoscere a fondo la formazione umana e culturale del poeta. Troppo esaurienti erano state le ricerche compiute da altri studiosi — e specialmente da Ernest de Selincourt e da Helen Darbishire — e troppo il materiale inedito pubblicato in tempi recenti (diari e lettere sia di William sia della Dorothy) perché la Moorman potesse, in questo senso, presentare documenti di particolare novità. Tuttavia, mentre una qualche nuova luce viene pur sempre gettata su alcuni momenti della vita del Wordsworth, il merito maggiore di questa monumentale biografia sta nella organizzazione che vi si realizza di tutto il materiale disponibile, non ultimo quello prezioso fornito dallo stesso Wordsworth col poema autobiografico *Prelude*. Libro fondamentale, dunque, e tanto più se si pensa che il primo periodo dell'arte wordsworthiana è quello più alto ed originale della lunga carriera del poeta, nonché il più legato al sorgere del romanticismo inglese. (AGOSTINO LOMBARDO).

UMBERTO MORUCCHIO, *Storie di ieri, di oggi... e di domani*, Milano, Ceschina, 1958, pp. 807. — In queste pagine si alternano il tono della cicalata umoresca, il racconto patetico-satirico o la tragicommedia. Non vi mancano, bisogna dirlo, tratti parecchio banali, di un umorismo, per intenderci, che non si solleva oltre un generico livello da *Travaso* e giornali affini; ma nei momenti migliori la prosa del Morucchio sa farsi presta e agile, e sa cogliere con colori vividi o sfumati. Vedete ad esempio gli occhi di Eva: « ... due piccole finestre d'azzurro... per creare, dietro quella maschera di neve, la sognante illusione di un piccolo cielo prigioniero », e quindi ecco come è ritratta ancora la madre del genere umano: « dal corpo bianchissimo e morbido il volto usciva come il mistero profumato di un fiore, sovrastante il prodigio snello dell'anfora perfetta. Ed era quel fiore come ombrato di cupe foglie, che ricadevano giù a mitigare l'avorio delle spalle e a nascondere, sotto l'intrico agile e serico, le bianche poma del seno con le fra-

gole cupe dei capezzoli ». Il racconto *Una donna, un uomo e un serpente* ci è parso il migliore, anche per quella figura di Adamo così umano all'atto di declinare mestamente, in omaggio alla maliziosa compagna, l'arrogante prerogativa di re del creato. Del secondo romanzo si legge con spasso la satira contro l'intramontabile trissotinaggio, e il lettore cerchi anche *passim* tra le pagine restanti; seppure è un lettore esigente, finirà col non trovarsi scontento. (PIERO DE TOMMASO).

ISAAC NEWTON, *Sistema del mondo*, trad. di Marcella Renzoni, Torino, Boringhieri, « Enciclopedia di autori classici », 1959, pp. 147.

ALDO PALAZZESCHI, *Vita militare*, Padova, Rebellato, 1959, pp. 87. — Vi sono sei bozzetti, « Il giuramento dei riformati », « La via gerarchica », « Un bacio puro », « Una notte a Verona », « Il 900 », « Lieto ». Vi è il solito *humour* monellesco che noi conosciamo da tutta l'opera del grande scrittore fiorentino; e anche questi bozzetti scritti in punta di penna potrebbero essere accolti in una galleria di racconti o « stampe ». (L. R.).

GOFFREDO PARISE, *Amore e fervore*, romanzo, Milano, Garzanti, 1959, pp. 128. — È un romanzo che si legge con trasporto, come si lesse con trasporto *Il prete bello*, dello stesso autore. Vogliamo azzardare un giudizio che forse dispiacerà al Parise? Io avrei intitolato il romanzo più crudamente « Sesso e religione ». Vi è raccontata la storia di un giovane, che è tutto pieno di trasporti mistici, e che inavvedutamente tramuta questi trasporti mistici in trasporti sensuali per una prostituta. Siamo sempre nel filone dell'ispirazione fogazzariana: ma mentre Fogazzaro tentava di sublimare il sesso attraverso le sue immaginazioni religiose, il Parise, molto più conseguente, e molto più duramente, straccia il pio velo, e rappresenta le cose come effettivamente avvengono nella realtà. Non è senza significato che l'autore sia vicentino. (LUIGI RUSSO).

PIER PAOLO PASOLINI, *Una vita violenta*, romanzo, Milano, Garzanti, 1959, pp. 330. — Se ne riparerà in uno dei prossimi fascicoli.

LUISA PETRUNI CELLAI, *Le barbe di catrame*, bozzetti, Viareggio, Azzaro, 1959, pp. 119. — Il volumetto, il primo d'una scrittrice in formazione, si raccomanda per la vivezza del linguaggio artistico, e per la felicità con cui è ritratto l'ambiente di certe scene di Viareggio. Ricordiamo ai lettori in modo particolare le pagine del primo racconto, « Le barbe di catrame », e poi quelle del « Sindaco del Porto Felice », che certamente è il racconto più complesso, percorso anche da un *humour* satirico, che ci viene presentato dall'autrice. Notevoli anche i racconti « Chepà lupo di mare » e « La sirena di Pasquale ». L'appunto che dobbiamo fare a questa novizia, è che essa spesse volte corregge male le bozze di stampa: il volumetto, stampato da Az-

zaro di Viareggio, non ha le pretese di presentarsi come se venisse da un editore attrezzato, ma nonostante la modestia della veste, noi siamo stati attirati dalla prosa vivida, e acutissima spesso nelle sue notazioni, della Petruni Cellai. Ci auguriamo che essa possa fare una raccolta più ampia, e dove ci sia una maggiore sicurezza formale. Non sappiamo per esempio se, nella prima novella, a p. 7, per citarne una, « A Moro... » sarebbe meglio scritto « Ah Moro... ». (L. R.).

ANTONIO PIROMALLI, *Fagazzaro. Storia della critica*, Palermo, Palumbo, 1959, pp. 128.

MATTHEW PRIOR, *The Literary Works*, edited by H. Bunker Wright and Monroe K. Spears, Clarendon Press, Oxford University Press, 1959, 2 voll., pp. LIII-1094. — Vissuto dal 1664 al 1721, Matthew Prior è una delle più interessanti tra le figure minori del neo-classicismo inglese. Mentre, infatti, riflette esemplarmente tutte le disposizioni spirituali e letterarie del periodo, non manca spesso di trovare accenti originali che consentono di distinguere dalla folla di letterati e poetini che doveva trovare uno spietato fustigatore nel Pope della *Dunciad*. Certo vi sono, in Prior, motivi deteriori o comunque convenzionali; e buona parte della sua produzione poetica rimane soltanto un documento di costume. Ma sarebbe ingiusto, oltre che errato, non rilevare in lui un'eleganza, una leggerezza di tocco, una delicatezza di tratto che, quando sono sostenute da quel sentimento della malinconia in cui si può forse individuare il vero centro lirico della sua arte, non sono più mera maniera letteraria bensì i lineamenti di una pur minore poesia. Tanto più ciò è dato di scorgere ora che H. Bunker Wright e Monroe K. Spears ci offrono un'edizione ammirevole di tutte le sue opere letterarie, sia in poesia che in prosa, sia in inglese che in latino. È questa la prima volta che il lettore può avere una visione compiuta del Prior. Non solo infatti la sua opera è presentata « in un testo critico basato sulla collazione di tutti i manoscritti rimasti e di tutte le prime stampe » ma ben quarantuno scritti (tre saggi in prosa, due drammi frammentari, cinque epigrammi e trentuno scritti latini) sono pubblicati per la prima volta. Se a ciò si aggiunge che i curatori hanno corredato il testo di un apparato storico-critico, oltre che testuale, imponente, identificando altresì gli scritti non dovuti o dovuti solo in parte alla penna del Prior, apparirà chiaro che il ritratto del poeta è ormai quello definitivo. Ed è, conviene ripetere, il ritratto d'un poeta quasi sempre gradevole e spesso più che questo; d'un poeta minore ma non privo di autenticità e di bellezza. (AGOSTINO LOMBARDO).

MARCEL PROUST, *Giornate di lettura*, Torino, Einaudi, 1958, pp. 229. — Con questo volume l'editore Einaudi accresce le sue già note benemerenze proustiane. Qui, per le cure di Paolo Serini, è raccolto e tradotto un florilegio desunto da *Pastiches et mélanges*, *Chronique*, e *Contre*

Sainte-Beuve. Il lettore nuovo di queste pagine verrà colpito dal culto sproporzionato che il grande Marcel professò per Ruskin. Ma a riflettere si comprende come un ingegno così intensamente egotistico qual era il suo finisse senza volere col servirsi della pagina ruskiniana a guisa di una specie di palinsesto per trascrivervi gli smaglianti reperti del suo infinito auscultarsi. Forse un motivo di più fondata perplessità è quello che nasce nel constatare l'irriducibile avversione per il *Sainte-Beuve*. Quando Proust di quest'ultimo stigmatizza i modi ambigui e l'innegabile ipocrisia tenuta in varie occasioni, e specialmente nei confronti di Baudelaire, sarebbe difficile dargli torto; ma qui siamo pur sempre sul piano della polemica mondana, per così dire. Sorprende invece che egli lasci una polemica di questo tipo riverberarsi e influenzare in maniera preconcetta il giudizio sull'opera complessiva del grande critico, a incominciare dal metodo a cui *Sainte-Beuve* s'ispira. Non poteva infatti sfuggirgli che se questi si dice entusiasta del metodo naturalistico, cioè quello medesimo teorizzato dal Taine, nei risultati concreti ai quali entrambi addiventano il divario qualitativo è enorme. Proust non avrebbe dovuto nascondersi che la minuziosa ricerca saintebeuviana, apparentemente intesa ai dati più estrinseci e inutili (come uno scrittore tratta il denaro, come si comporta con le donne ecc.) in realtà era anch'essa una via per raggiungere quell'io segreto in cui interamente vive lo scrittore in quanto tale. Il presente volume aiuta l'intelligenza della *Recherche*, ma vale anche a far conoscere il Proust critico letterario e delle arti figurative, secondo solo a pochi nella doviziosa tradizione del suo paese. (PIERO DE TOMMASO).

GIORGIO PULLINI, *Le poetiche dell'Ottocento* (antologia critica), Padova, Liviana Editrice, 1959, pp. 357. — È stata una eccellente idea questa di redigere un'antologia dove sono riportate delle pagine molto significative dei vari scrittori dell'Ottocento. Per esempio: alcune pagine della Staël, del Berchet, del Pellico, del Visconti, per il sorgere del romanticismo; della *Nuova scuola drammatica in Italia*, e dei *Discorsi sulla lingua italiana* di Ugo Foscolo; del Leopardi, dal *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*; del Manzoni dalla prefazione del *Carmaignola*, e dalla *Lettera sul romanticismo*; del Tommaseo, da *Ispirazione e arte*, e da *Bellezza e civiltà*; di Cesare Cantù, dall'*Abate Parini e la Lombardia nel secolo passato*; da Massimo D'Aze-
glio, dai *Miei ricordi*, dagli *Studi filologici* di Vincenzo Gioberti, oltre che dal *Primato*; da Ruggero Bonghi, *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*. Ve ne sono altre poi del Mazzini sulla scuola democratica, di Carlo Dossi sulla Scapigliatura, del Carducci, del Verga sul verismo, del Capuana, dagli *Studi sulla letteratura contemporanea* e dagli *Ismi contemporanei*; e del Di Giacomo, una *Difesa del realismo*. Le pagine del poeta napoletano sono veramente una piccola rivelazione, poiché pochi lettori conoscono quel volume, *Il teatro e le Cronache*, edito da

Mondadori, dove sono raccolti molti scritti, pur significativi, del Di Giacomo. E infine, sul decadentismo, pagine del Fogazzaro, del D'Annunzio, del Pascoli e del Pirandello. Una antologia che veramente è un bel panorama delle varie correnti teoriche degli scrittori italiani nel secolo decimonono. (L. R.).

UGO REALE, *Una piccola storia*, Padova, Rebellato, 1959, pp. 37. — Segnaliamo questo volume di versi, improntati a un non sgradevole realismo, ma in cui sentiamo correre assai scarso il ritmo musicale.

GIUSEPPE ROSATO, *L'acqua felice*, Milano, Schwarz, 1957, pp. 50. — Incluso meritamente nel « Repertorio della giovane poesia » del Falqui, l'autore della presente raccolta lascia sperare bene, sempre che riesca a disciplinare meglio la facoltà d'immaginativa, che indubbiamente ha fertile, e a mantenere su un più costante registro intimo l'uso sovente troppo disinvolto che egli fa del suo metaforeggiare. Perché, ad esempio, un verso come: « Questa notte ci trebbia... », per alludere al fastidio di un interminabile viaggio in treno, è ancor meno un saggio di bravura che di faciloneria vera e propria. Le cose migliori sono: *Le ragazze di Falconara* e *Filastrocca del soldato*, ma è anche vero che si tratta di soluzioni un po' casuali, per cui noi, al posto di Falqui, avremmo preferito trascogliere qualche altro componimento che meglio esemplificasse i modi ai quali più di consueto s'attiene l'ispirazione del nostro. (PIERO DE TOMMASO).

LUIGI RUSSO, *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, Firenze, Sansoni, 1959, terza edizione, pp. xiv-415. — Con questo volume si inizia la pubblicazione delle *Opere* del Russo presso la Casa Sansoni. La riforma rivoluzionaria del De Sanctis nell'università napoletana segnò anche l'avvento della nuova cultura nazionale, che l'autore vede sorgere dall'urto delle varie culture « regionali ». Urti e polemiche, che erano prove di quell'unità che stava maturando, non per un astratto e convenzionale livellamento, ma attraverso quella concordia discorde che è la sola generatrice feconda di ogni storia.

RUZZANTE, *Reduce, Bilora, Menego, Moschetta, Fiorina, Anconitana, Prima orazione*, tradizione e testo a cura di Gian Antonio Cibotto, seguiti dalla versione teatrale del *Parlamento* di Cesco Baseggio, Milano, Longanesi, 1958, pp. 601. — Un'edizione fra il divulgativo e la strenna, ma curata con amorosa attenzione. (L. Russo).

Gaetano Salvemini, Bari, Laterza, 1959, pp. 279. — Si tratta di un libro composto da cinque collaboratori: Ernesto Sestan vi ha trattato dello storico, Rosario Villari del meridionalista, Armando Saitta dell'ideologo e del politico, Eugenio Garin del Salvemini nella società italiana, e infine il Tagliacozzo ha abbozzato una rapida biografia del Salvemini. Libro unitario, nonostante il suo carattere antologico; libro anche che

ci dà molta fede, perché quest'uomo « sbagliato », come fu spesso ritenuto il Salvemini, vive sempre nel ricordo e nel pensiero di molti che lo conobbero e lo ebbero maestro. (L. R.).

GIUSEPPE SAMONÀ, *L'urbanistica e l'avvenire della città*, Bari, Laterza, 1959, pp. 311, con 24 t. f. t.

CLIVE SANSOM, *The World of Poetry*, London, Phoenix House, 1959, pp. 223. — È questa un'antologia in cui il Sansom, poeta egli stesso, ha raccolto una vasta messe di osservazioni e aforismi di artisti sull'arte e sulla sua funzione. Sebbene il Sansom abbia cercato di dare organicità alla sua frammentaria materia, dividendola in sessanta sezioni (per es. « la fantasia », « l'emozione poetica », « l'esperienza », « il lettore », ecc.), sarebbe difficile ricavare dal libro una idea sistematica e tanto meno storica dei problemi. Si tratta, piuttosto, d'un amoroso tributo alla poesia, e come tale il libro può essere, oltre che accettato, anche apprezzato, pur se il lettore di lingua non inglese lamenterà la presenza troppo rara di autori europei, per non dire italiani, totalmente assenti. (AGOSTINO LOMBARDO).

GIORGIO SANTANGELO, *Il secentismo. Storia della critica*, Palermo, Palumbo, 1959, pp. 170.

GUIDO SEBORG, *Amori capitali*, romanzo, Padova, Rebellato, 1959, pp. 143.

EDITH SITWELL, *Collected Poems*, London, Macmillan, 1957, pp. XLVI-445. — La poesia di Edith Sitwell, che in questo volume troviamo non solo raccolta ma accompagnata da molte pagine introduttive della stessa autrice, meriterebbe un ben più lungo discorso che non i pochi cenni possibili qui, trattandosi com'è noto d'un'opera poetica tra le più significative del Novecento inglese. Ciò che in ogni modo si può fin d'ora notare è che nell'arte della Sitwell è avvenuto, dalla seconda guerra mondiale ad oggi, un mutamento sostanziale. La poesia divertita, paradossale, abilissima, ma pur sempre artificiosa e intellettuale che essa scriveva intorno al 1920 ha fatto luogo

ad una poesia meno folgorante e, tecnicamente, meno innovatrice, ma di ben più ampio respiro, di ben più profonde e universali risonanze. E non che certe qualità peculiari della prima poesia sitwelliana siano scomparse: l'ironia, la vivacità, la capacità inventiva, la tecnica, son sempre parte viva della personalità poetica di Edith Sitwell. Esse però non son più fine a se stesse bensì al servizio di una poesia che affonda le sue radici nella realtà della vita. La mobile fantasia sitwelliana, un tempo usa a cogliere le più disparate ed eccentriche occasioni di divertimento verbale, ha ora appreso a ignorare il superfluo e a cantare quel che della vita è più essenziale e profondo: la nascita, il tempo, la giovinezza, la morte. Non più spettatrice disincantata ed ironica delle vicende umane, ma di esse trepidamente partecipe, nel suo linguaggio nulla v'è più di oscuro, o di sperimentale. Siamo di fronte a un'arte adulta, compiuta (e si veda ad esempio l'elegia per Dylan Thomas); a una forma in cui tutti i contrasti di modernità e tradizione sono superati in un linguaggio che le comprende ambedue. (AGOSTINO LOMBARDO).

MARIO SOLDATI, *La messa dei villeggianti*, Milano, Mondadori, 1959, pp. 340. — Raccolta assai viva di racconti: il più bello è senza dubbio quello che dà il titolo al volume, dove è narrato di un ebreo, il colonnello Morpurgo, che dà un alto esempio di carità cristiana. Per le altre storie, ricorrono le virtù che tutti riconosciamo a Mario Soldati, e che sono state ampiamente documentate anche in un « ritratto critico » dedicatogli in questa rivista da Piero De Tommaso. (L. R.).

GIULIO TREVISANI, *Lineamenti d'una storia del movimento operaio italiano dalla rivoluzione industriale alla prima Internazionale*, Roma, Edizioni « Avanti! », 1959, pp. 294. — L'a. è l'appassionato direttore del « Calendario del popolo » ed è capace di scrivere tutta da sé la sua rivista. Oggi ci presenta questo volume, a cui ne seguiranno altri due. Esso si rivolge ad un largo pubblico, senza abbandonare la serietà scientifica, collocando la narrazione nel quadro degli avvenimenti politici italiani ed europei. (L. R.).

Direttore responsabile LUIGI RUSSO

Segretario di redazione CARLO F. RUSSO

Vicesegretario MARIO PETRINI

Amministratore responsabile GUIDO D'ANNA

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N.° 89 in data 25 Marzo 1949

SAGGI E STUDI

IL « GIORNO » E LA POETICA DEL PARINI

1. DIFFICOLTÀ DELLA CRITICA PARINIANA.

Giuseppe Parini è un poeta, sotto l'aspetto critico, dei più difficili della nostra letteratura. La sua fama pareva fosse andata sommersa per il giudizio apparso nella « Critica », nel 1925. Ma d'allora in poi gli studi sul settecentista si sono susseguiti assiduamente tanto che oggi si può dire che sia l'autore più studiato da parte di tutti i militanti letterarii, e ricordiamo, almeno, a titolo di onore, il Fubini, il Binni, il Caretti. Cesare De Lollis aveva lasciato cadere in un saggio, *Ovidio e Orazio*, pubblicato nella « Cultura » del 1923 (raccolto dal Croce nel volume *Reisebilder e altri scritti*, 1929) un'osservazione assai illuminante, che ci giova ad intendere l'idillismo georgico di tipo oraziano in rapporto al progressivismo rivoluzionario di ispirazione russoviana, che può essere rilevato nel pur moderato Parini.

La calma che dona la proprietà limitata al puro necessario va col senso dell'immobile e dell'eterno non trascendentale di cui Orazio fu così ricco. L'età dell'oro ha due facce: con l'una occhieggia ai rivoluzionari come Rousseau, che per guarire il marcio mirano a distruggere anche i sottostanti strati della civiltà; l'altra con cui occhieggia a chi, come Orazio, è beato di poggiare i piedi sulla stabilità dell'ordine regnante, ed è quindi portato ad esaltare le forme elementari della vita. Queste sono il viottolo, il quale fiancheggia, invisibile, ma anche indistruttibile, la via regia della grande storia, di continuo esposta ad accidenti e variazioni. *Condit quisque diem collibus in suis*: è un verso di quelli che si direbbero trovati bell'e fatti nelle viscere della terra, come diamanti, ed ha un fratello carnale nell'altro celeberrimo, *paterna rura bobus exercet suis*, dove ritorna, in punta di verso, quel *suis*, ad esprimere il senso di stabilità che aleggia sulla piccola, remota, non insidiata, e quindi inalienabile proprietà.

Auream quisquis mediocritatem
diligit
. caret invidenda
sobrius aula.

Poco terreno, piccola casa, con molta legna e buon vino da bere in vista del Soratte nevoso.¹

¹ Del De Lollis si citano in genere giudizi sul Parini, scremati dai *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, mentre a me pare che sia molto più importante riferirsi a questi passi da noi riportati, anche se il nome del Parini è sottaciuto.

Sulla traccia di questo giudizio del maestro abruzzese-romano, si potrebbe anche riconoscere nel Parini il riformatore illuminista, sensista, alla Cesare Beccaria, alla Pietro Verri, il naturista alla Rousseau, ma emendato e disciplinato dal gusto oraziano dell'eterno. In altri termini, la poesia del placido *Eupili mio*, e del *bel clima innocente*, e della *beata gente*, di *fatiche onusta*, e *vegeta e robusta*, si contempererebbe col fervido entusiasmo del novatore, con la sua intolleranza decisa delle superstizioni antiche:

Spregia l'ingiusto soglio
ove s'arma d'orgoglio
la superstizion, del ver nemica,
e l'ostinata folle scola antica.

Non è senza significato che il nostro settecentista non si adatti al gusto trionfante nell'occidente, per far valere piuttosto l'esperienza che ci possono venire dai paesi dell'Oriente. Può parere che questa nostra voglia essere una allusione e un'insinuazione quasi politica, mentre si tratta di un riconoscimento obiettivo di quella che fu tutta la logica del Parini, e la sua grande apertura mentale. Questo ci pare di poter concludere dopo le indagini particolari sulle *Odi*, mentre ci accingiamo ad aprire un nuovo discorso sul *Giorno*.

Il Parini pubblicò il *Mattino* nella primavera del 1763, e soltanto due anni dopo poté uscire il *Mezzogiorno*. Al conte di Firmian ministro di Maria Teresa, parve che fosse sommamente opportuno che i nobili signori fossero eccitati e corretti perché diventassero esemplari cristiani ed utili patrizi. Si proponesse questo o non se lo proponesse il Parini, è certo che egli si inserì risolutamente in quella che si suole chiamare la corrente della satira, fiorita rigogliosa nel secolo decimottavo. Il Goldoni scriveva le sue commedie, « Terenzio dell'Adria », al dire del Carducci giovane, « al cui pennello Diè Italia serva i vindici colori »; Gaspare Gozzi nei *Sermoni* riprovava la mollezza del vivere odierno; il nizzardo Gian Carlo Passeroni, con le sue rime giocose, satiriche e morali (1776), le *Favole esopiane* (1779-1788), e il suo *Cicerone*, un poema di cento un canti e undicimila ottave (1755-1774), « destro — punse i costumi rei, Tullio lodando; — ed or, nuovo maestro, — a far migliori i tempi — gli scherzi usa del frigio e i propri esempi ». Si trattava di un didascalismo sociale, diffuso in tutti e diventato la nota dominante della cultura settecentesca, procedente dalla vaga coscienza che il mondo avesse bisogno di essere rinnovato, o che stesse per rinnovarsi; e che bisognasse pur sorreggerlo nella prova. La satira non va considerata quindi come un genere letterario, ma piuttosto come un'attitudine connaturata, una vocazione storica, un'inclinazione dell'animo universale, il preannunzio e il commento, l'antifona che precedeva e accompagnava la grande Rivoluzione. Quell'Italia che apparve quasi spettatrice del rivolgimento che si svolgeva nel mondo, dalle Americhe alla Francia e al resto d'Europa, era

anch'essa un paese militante all'insegna dei nuovi tempi illuministici e progressivi.

Il *Giorno*, si sa, è un poema in endecasillabi sciolti. Secondo il primo disegno doveva esser diviso in tre parti: il « Mattino », il « Mezzogiorno », e la « Sera », ma pubblicate le prime due, l'autore ne sdoppiò la terza, e vennero fuori il « Vespro » e la « Notte », che apparvero, com'è noto, postumi per le cure del suo scolaro Francesco Rejna. Ma si può immaginare che Dante, nel corso della sua creazione, mutasse l'architettura della *Commedia*, e cava di qua, e cava di là, regalarci il suo poema in quattro invece che in tre cantiche? Sarebbe stata un'assurda empietà la sua, e un rinnegamento di quella poetica « tomistica » che invisibile dominò nelle arti dell'ultimo medioevo. Tre cantiche, tre come le porte del Tempio. Col Parini siamo invece al dissolvimento di cotesta poetica tomistica, non più a un semplice slabbramento, come era avvenuto dal Boccaccio in poi, e, possiamo dire dallo stesso Petrarca; e il Foscolo seguirà fatalmente il suo esempio, quando, Apollo ritroso, tentò tutta la vita di architettare in unità i frammenti delle *Grazie* e alla fine vi dovette rinunciare. Si trattava di *episodi lirici*, che preludevano allo sviluppo della poesia per tutto il secolo decimonono, tutta una selva gloriosa di *liriche sciolte*.

Come l'architettura, anche il verso nuovo, lo sciolto, va giustificato nel suo largo uso storico. Da ciò la discussione che si fece attorno alla fine del secolo scorso ed è tornata a farsi nei nostri tempi, per la sua nascita e poi per il suo trionfo: sarebbe apparso per la prima volta nel Cinquecento, e uno dei più autorevoli introduttori, ma infelice introduttore, sarebbe stato Giovan Battista Trissino; dagli albori della nostra letteratura fino al Cinquecento, per dire « poeta », bastava dire senz'altro « rimatore » e « rima » era sinonimo di « poesia ». (Il Carducci riuscì a riesumare tale antico significato intitolando una raccolta di versi sull'esempio dantesco, « Rime nuove », ma perché scudiero dei grandi trecentisti; però il suo rinnovamento si interruppe con lui stesso). Nel Cinquecento invece il verso sciolto comincia a sostenere, e alla terza rima e all'ottava; ma il secolo della crisi decisiva delle rime, dei sonetti, e delle ottave, doveva essere precisamente il secolo dell'*Arcadia*, ormai troppo saturo e stanco delle vecchie forme. Ci furono da una parte dei letterati che sostennero il verso nuovo, e fra questi dobbiamo annoverare il Gravina, Antonio Conti, Scipione Maffei, Innocenzo Frugoni, Francesco Algarotti, Saverio Bettinelli; dall'altra, apparecchiati a difesa dei vecchi metri, stettero invece il Crescimbeni, il Muratori, il Martelli, il Quadrio, il Baretti. Quello che si distinse in modo particolare nella battaglia contro la tirannia della rima, fu Francesco Algarotti, il quale dedicò tutto un saggio al verso sciolto. Un aspetto, questo, del mutamento intervenuto nel campo della poesia: mutava l'ispirazione poetica, mutava anche la sua veste metrica.

Per fare una lontana analogia, ricorderemo i versi liberi usati dai nostri poeti, dai futuristi agli ermetici, e ricorderemo che su questa linea di

ricerca del nuovo, sono anche i molteplici esperimenti metrici del Pascoli, e prima le stesse *Barbare* carducciane. Nel Settecento il mutamento era favorito, se non addirittura necessitato, dall'alluvione della filosofia e della scienza sul terreno della lirica: se prima il diletto, almeno con l'*Arcadia*, sembra predominare, fra i due precetti della poetica classicistica, ora l'utile si fa avanti imperioso; e tutti invitano i poeti a farsi diffonditori delle nuove scoperte delle scienze. Le Accademie propongono sempre temi di carattere scientifico e sociale; e ne sa qualche cosa il nostro Parini che partecipò ai vari certami indetti dall'Accademia dei Trasformati: *l'aria*, per esempio, fu uno di cotesti temi, e il Parini che era poeta corresse e determinò almeno in *Salubrità dell'aria*. È il tempo della poesia didascalica, e questa, nelle sue forme minori, si adattava in sonetti, canzoni, odi, terzine. Principale sostenitore di cotesta poesia filosofica, sarebbe quel Carlo Castone Della Torre di Rezzonico, nobile comasco, vissuto dal 1742 al 1796, al quale si deve un *Ragionamento sulla volgare poesia*. Intanto uscivano nel 1759, in Venezia, i famigerati *Versi sciolti di tre celebri autori*, dell'abate Carlo Innocenzo Frugoni, del conte Francesco Algarotti, del gesuita Saverio Bettinelli: spiriti *vecchi*, con aria, tutti, di *novatori* (quello che si può dire degli a noi contemporanei futuristi). Il verso sciolto quindi, al tempo dell'uscita del *Mattino*, era già vecchio, come già osservava il Carducci; ma quella che pareva una innovazione esteriore, per il Parini fu, in verità, una innovazione sostanziale, perché il verso sciolto pariniano, per virtuosa elaborazione, parve assumere il valore dell'esametro latino. La verità vera è, che non esiste il verso sciolto, o un verso sciolto, ma esiste il verso sciolto a volta a volta diverso, di questo o quel poeta: il verso sciolto, parafrasando una battuta dei tempi dannunziani, *non è tutto*. Ci sono tanti endecasillabi diversi, quanti sono i diversi poeti. Quello che conta è il particolare ritmo di questo o quel verso sciolto, cioè il palpito poetico di esso e il suo implicito significato etico e storico. Da ciò i versi sciolti del *Giorno*, e i versi sciolti dei *Sepolcri*, e gli altri delle *Grazie*, o della *Sera del dì di festa*. La critica stilistica, che annota il verso sciolto per il Parini, si ferma alla buccia, all'esteriore; la critica stilistica, se non si vuole contentare di un blasone verbale, deve cogliere il palpito interno, il ritmo, il *raptus* storico, del verso pariniano, di quello foscoliano o leopardiano.

L'altra questione sollevata, è stata la faccenda del protagonista del *Giorno*; abbiamo ricordato Giuseppe Citanna, il quale, appoggiato dal Croce, aveva un po' irriso a tutta l'arte del Parini, e con l'aria qua e là di volerne prendere le difese; ma l'allora giovine critico aveva fatto un'osservazione notevole che si potrebbe accogliere e sviluppare adeguatamente:

Questo giovin signore del Parini, non è una persona viva, se non a tratti, in taluni atteggiamenti; è un burattino che il poeta si porta a spasso per il mondo.

Ci sia lecito però dire subito che questa ricerca del protagonista nel *Giorno* è ancora un'illusione, un residuo della vecchia critica romantica,

passata in retaggio alla critica dei positivisti. Quale il protagonista dei *Promessi Sposi*? Quale il protagonista dell'*Orlando Furioso*? Quale il protagonista della *Gerusalemme liberata*? Sono domande a cui i critici hanno tentato di rispondere fuorviando la più vera trattazione, perché le indagini storicamente sfasate, si sa, approdano a conclusioni incerte, se non addirittura errate. Non si dice che non si possa cercare il preteso protagonista nominale d'un romanzo o d'un poema, ma quando si sottintenda però che il protagonista vero è il sentimento dell'artista. Nel *Giorno* il protagonista non è il *giovín signore*, ma il sentimento poetico e il gusto morale di Giuseppe Parini, che ritrae alcune scene, felicissimamente, di quella che fu la vita della società, a lui contemporanea. Il Pancrazi, in quel suo garbato articolo apparso sul *Resto del Carlino* del 22 gennaio 1926 (e raccolto poi in *Nel giardino di Candido*), aveva acutamente osservato:

Smontato, per così dire, il poema, intorno al critico [Citanna] restano episodi o pezzi di cui egli riconosce la giusta intonazione, l'efficacia, la bellezza, e lo dice. Ma se in apparenza li ammira e li loda, nell'intimo così la sua ammirazione è generica ed evasiva la lode, voi sentite che egli resta negativo e insoddisfatto; in parole dure, non sa che farsene. L'insoddisfazione cresce, si fa aperta e ragionata quando, dal poema, il critico passa a giudicare la poesia e le odi più celebri.

E per non insistere più oltre, del Pancrazi riporteremo almeno la sana conclusione:

Per il Citanna, e diciamo per l'estetica crociana, «poesia» è lirica; e «lirica» è netta emotività, impulso sicuro, commozione raggiunta.... È chiaro che questa estetica è malamente applicabile, o addirittura negata alla poesia, spesso riflessa e per così dire artistica, spesso gnomica, di poeti quali il Parini. Il Croce, per conto suo, da quel letterato anche ghiotto che è, sa talora dimenticare la sua teorica liricità, e se occorre legge e intende come sono da intendere anche i «poeti prosastici». Il Citanna vuol essere più conseguente del maestro, l'estetica della liricità per lui è tutta l'arte, come la lirica a quel modo intesa è tutta la poesia.

Calzanti osservazioni queste del critico cortonese; ed è singolare come egli, che credeva di essere un semplice critico «giornaliero» (così si definiva, nella sua aristocratica sobrietà e modestia), cogliesse il problema critico del Parini meglio di quanto non l'avessero colto il Croce o il Citanna, critici di grande *envergure* o almeno di grande scuola. Ma per il Croce c'era almeno una profonda giustificazione di ordine teoretico. Il Pancrazi invocava «una più pacata disposizione, un gusto più letterato», per poter intendere l'opera dell'abate settecentesco:

Così letto, il Parini è esemplare, e, per alcuni aspetti, incomparabile. Né si dica illegittima a un lettore questa disposizione di veduta di fronte alla poesia. Gran parte del Petrarca e del Ronsard, a nominare poeti sicuri, non si intende che così. Se tutto l'emotività e il *pathos*, e niente o poco valesse l'arte, il Prati per esempio, e nomino un degno poeta, sarebbe maggior lirico del Parini. Ed è saggio, infine, disporre ogni volta l'animo ad intendere e ad accogliere più che si può d'un poeta e d'una poesia.

Ammonimento opportuno ancora oggi, per la visione dell'arte a noi contemporanea: se ci mettiamo a giudicare con riluttanza le manifestazioni dell'arte a noi coeva, noi finiremo col trovare in tutto una specie di arzigogolato vuoto: è necessaria una maggiore affabilità coi propri tempi, senza mai beninteso lasciarsi andare all'adulazione di se medesimi nell'adulazione del nostro prossimo poeteggiante. Il gusto storico è sempre gusto positivo.

2. IL PROBLEMA DELL'IRONIA IN PARINI.

Un'altro problema che poteva fuorviare e fuorviava di fatto l'intelligenza della poesia pariniana era quello dell'ironia e del tono satirico del *Giorno*, ironia e tono satirico che nell'*Estetica* del Croce avevano avuto una forse troppo equivoca giustificazione. Tutti siamo stati imbevuti della concezione vichiana, «aurorale», della poesia; l'ironia per il filosofo del Settecento «certamente non poté cominciare che da tempi di riflessione, perché ella è formata dal falso in forza d'una riflessione che prende maschera di verità». «I primi uomini (lo spirito ingenuo — commenta il Croce in una sua memoria)² — non potevano conoscerla, perché, semplicissimi e veritieri quanto i fanciulli, non fingevano nulla di falso, e le favole medesime erano, per essi, narrazioni vere». Un vichiano cattolico di Napoli, Federico Persico, scriveva attorno al 1910, che l'ironia «è un fiore dello spirito, d'una coscienza agile e usa a riflettersi, che non alligna in terreno incolto o selvatico; ma essa si propaga tra nazioni già colte e civili, e anche qui, il suo odore non arriva a gente ruvida o sciocca. Nasce, e fa prova nella civiltà, ma in una civiltà adulta, matura, non già marcia e corrotta. In questa, allorché ad Augusto è succeduto Nerone o Domiziano, e alle Livie sopravvenute le Messaline, non fa più presa veruna l'ironia fine di Orazio, se non basta nemmeno più il flagello di Giovenale».

Con questo substrato di remoto auroralismo romantico, era fatale il lento distacco dei lettori dalla *p o e s i a* del Parini, che poteva essere tollerata tutta al più come *arte*. Poi sopraggiunse la *Poesia* del 1936, dove era canonizzata la differenza tra *poesia* e *letteratura*, e da quel momento venne ribadita implicitamente ed esplicitamente la sentenza che Orazio, Molière, Goldoni, Parini, erano più letterati che poeti. Il problema era legato non solo all'estetica crociana, ma anche all'interpretazione che il Croce aveva dato della filosofia del Vico. Nel 1926, a proposito della poesia e struttura della *Divina Commedia*, ci fu un crociano che si batté per il riconoscimento nel Vico d'una concezione cosmica della poesia, per la quale la poesia non solo era *a u r o r a l i t à*, ma era per dir così una aurora che brillava in pieno meriggio. Però la poesia appariva un fiore spuntato da un'ecatombe di

² B. CROCE, *La dottrina del riso e dell'ironia in Giambattista Vico*, in *Studi in onore di F. Torraca* (Napoli, Perrella, 1911).

storia, e non nata semplicemente dall'innocenza d'una fantasia aborigena, scevra di riflessione storica. Da quell'anno lo scolaro attentissimo del Croce era orientato a giustificare implicitamente la *p o e s i a* d'un Parini, nonostante il suo tono satirico, o di altri poeti a lui affini.

Il Croce aveva fatto un nobilissimo sforzo per giustificare l'ironia dell'Ariosto, profondamente avvertendo che l'ironia del poeta cinquecentesco non colpiva un ordine di sentimenti, per esempio i cavallereschi o i religiosi, e risparmiandone altri. L'ironia ariostesca li avvolgeva tutti, e perciò non « era futile scherzo, ma qualcosa di assai più alto, qualcosa di schiettamente artistico e poetico, la vittoria del motivo fondamentale sugli altri tutti. Tutti i sentimenti, i sublimi e gli scherzosi, i teneri e i forti, le effusioni del cuore e l'escogitazione dell'intelletto, i ragionamenti d'amore e i cataloghi encomiastici di nomi, le rappresentazioni di battaglie, e i motti della comicità, tutti sono alla pari abbassati all'ironia ed elevati in lei ». Ma questo sforzo, nel Croce, non si protrasse nello studio dell'umorismo manzoniano e nel rilievo dato all'ironia pariniana. Così, Parini e Manzoni pagarono un po' lo scotto di deficienza poetica alla didattica estetica del filosofo napoletano; si risollevara invece il Cervantes nella sua critica, e uno stretto seguace ripeté difatti queste osservazioni del maestro. Ma nel filosofo napoletano in un certo senso c'era già una cattiva disposizione fin da quando nel 1906 aveva dissertato sull'umorismo, contrastando col Pirandello, e concludendò che per il critico letterario, non c'è l'umorismo, ma c'è Sterne, Richter, Heine; non c'è il sublime, ma c'è Eschilo, Dante, Shakespeare; non c'è il comico, ma c'è Plauto, Molière, Goldoni. Erano tutte conclusioni giustissime, ma in quel categorizzare si perdeva da parte dei seguaci il gusto dell'indagine tecnica e della problematica particolare. Nel 1926 a noi ci vennero in mente le parole sarcastiche di Giordano Bruno, quando ci dava il ritratto immortale di Polimnio, che era tutta una corrosione *ex imis* della regolistica grammaticale, e della retorica e della poetica del Cinquecento. « Queste sanno di poeta, queste di comico, queste di oratore. Questo è grave, questo è lieve; quello è sublime, quell'altro è *humile dicendi genus* ». Naturalmente dal grande insegnamento del Croce veniva fatalmente fuori una nuova scolastica: la scolastica delle categorie poetiche irrigidite, così come per i retori del Cinquecento c'era stata la scolastica dei participi, degli avverbi, delle congiunzioni.³

L'ironia pariniana intanto non può rientrare in una categoria; essa è il commento assiduo d'uno spirito pensoso e vigile alla vita d'una società a cui egli partecipa vivamente, e di cui egli stesso non disdegna le grazie e l'eleganza. Nel Parini c'è sempre in atto la polemica tra la nobiltà e la

³ Cfr. in *Problemi di metodo critico* (Bari, Laterza, 1950², p. 112), *La critica letteraria italiana e la poetica del Rinascimento*. Nella stessa raccolta era dibattuta la questione della *c o s m i c i t à*, e non della semplice *a u t o r i t à* della poesia in Vico; ma questo saggio è stato trasferito in *Ritratti e disegni storici*, serie III, *Studi sul Due e Trecento*, Bari, Laterza, 1951, pp. 227-28.

plebe, ed egli è il difensore della plebe; ma quella plebe si affaccia volentieri ai saloni dalle aurate volte e se n'incanta, e il poeta per quanto protestatario ama tutte quelle belle dame già accarezzate poeticamente nelle odi alle varie Nici e alle varie Silvie. Del resto questa era una osservazione che aveva fatto già il Citanna, quando rilevò che il Parini «in contrasto col suo atteggiamento morale, e con l'assunto generico del poema, lascia spesso trasparire, senza che egli ne abbia coscienza, un desideroso vagheggiamento di alcuni aspetti dello stesso bel mondo settecentesco».

È quello che avviene a tutti gli spiriti agonistici e polemici, nei quali l'*odi et amo* si alternano assiduamente nell'animo; chè, senza quella perpetua alternativa, essi si sentirebbero come afflosciati e deserti. Il Parini senza il mondo del giovin signore, non avrebbe avuto dove volgere il viso; in fondo il suo atteggiamento è analogo, sebbene diverso, a quello dell'Altieri, il quale era odiatore di tiranni, ma coltivava intanto in se stesso il tiranno e volentieri si atteggiava a tiranno: pallido in volto come un re sul trono! Anche oggi ci sono i cattolici *refoulés* i quali, pur battagliando con spirito laico, accarezzano sempre immagini di quella loro vetusta religione, sempre combattuta ma non mai del tutto scontata.

Dovremmo intanto osservare che il Parini ha il dono di saper divertire continuamente l'argomento verso miti e mimi cari alla sua fantasia. Deve presentare il giovine signore reduce dai suoi pellegrinaggi alle città sacre a Venere e al giocator Mercurio, nelle Gallie e in Albione? Deve accennare con uno dei suoi soliti aderenti aggettivi ai *mesti della Dea Pallade studi*? Ed ecco, egli apre la descrizione del mattino del «buon villan che sorge dal caro letto, «cui la fedel sposa e i minori Suoi figlioletti intiepidir la notte», e va «col bue lento innanzi, al campo, e scote — Lungo il picciol sentier dai curvi rami — Il rugiadoso umor, che, quasi gemma, — I nascenti del sol raggi rifrange».

Allora sorge il fabbro, e la sonante
officina riapre, e all'opre torna
l'altro di non perfette, o se di chiave
ardua e ferrati ingegni a l'inqueto
ricco l'arche assecura, o se d'argento
e d'oro incider vuol gioielli e vasi
per ornamento a nuove spose o a mense.

Seguirà la scena della corsa notturna del giovin signore, col ricordo delle veglie e delle canore scene, e poi il suo ritorno a casa, che rompe il *queto aere notturno*. Orbene, in questa scena noi ammiriamo l'artista finissimo; prima di tutto l'epitetare sempre felice, le *canore* scene, il *patetico* gioco (quel *patetico* sta a indicare la sottile sospensione del giocatore), il fragore di *calde precipitose* rote, il calpestio di *volanti corsieri*, il *queto aere notturno*, le *fiaccole superbe*. Anche il paragone con Plutone che rapisce Proserpina, non possiamo dire che sia uno dei soliti paragoni mitologici usati dagli Arcadi, perché allora dovremmo accusare di arcadicità un'immagine dello

stesso Manzoni nei *Promessi Sposi*, anche se il paragone manzoniano non è mitologico ma è tratto dall'evo classico. Tutti ricordano quel passo del capitolo XXV, quando si era diffusa la notizia della conversione dell'Innominato: don Rodrigo se ne sta solo nel suo palazzotto, a rodersi coi suoi bravi, per due giorni.

Il terzo giorno don Rodrigo, alzatosi una mattina prima del sole, si mise in una carrozza, col Griso e con altri bravi, di fuori, davanti e di dietro; e, lasciato l'ordine che il resto della servitù venisse poi in seguito, partì come un fuggitivo, come (ci sia un po' lecito di sollevare i nostri personaggi con qualche illustre paragone) c o m e C a t i l i n a d a R o m a, sbuffando e giurando di tornare ben presto, in altra comparsa, a far le sue vendette.

L'illustre paragone con Catilina, seppure ha qualcosa di beffardo, e di sottilmente canzonatorio, serve però a sostenere la dignità tragica del personaggio. Il Manzoni è stato sempre accorto nel non deprimere troppo la figura di don Rodrigo, per non smagare quella paurosa atmosfera che un tiranno, e sia pure mediocre, deve saper diffondere attorno a sé. Qualche cosa di analogo si può ripetere per il Parini: il quale è vero, muove qua e là il suo giovin signore come un burattino, ma ahimè, un burattino che spesso volte, come il Pinocchio della favola, fa degli scherzi e delle brusche sorprese al suo Geppetto, non sempre burattino come vorrebbe il Citanna. Il ritorno a casa del giovin signore, che ha prolungato la veglia fino alle ore tarde, riscatta il personaggio da ogni reminiscenza burattinesca, anzi lo avvolge di un'aura favolosa, direi quasi di epica, sia pure di epica compiaciuta e tutta immaginaria, quale si può rivolgere nella mente stessa del giovin signore, che si sente orgoglioso e spavaldo nel turbare l'aere notturno con fiaccole superbe. Da ciò quella similitudine con Plutone, che fece rimbombare il siculo terreno dall'uno all'altro mare col suo carro, « a cui splendeano innanzi — le tede delle Furie anguicrinite ».

Così si sa salvare un poeta e un grande artista come il Parini. Quando l'arte sua sta per diventare un po' meccanica per questo insistere su un preteso protagonista, il poeta ci solleva ad una visione che ci riporta nei campi della poesia, e non direi della semplice arte, l'arte non essendo mai assente in tutto il *Giorno*.

Mirabile anche la personificazione di quel Sonno, che sprimaccia le coltrici molle cedenti al giovin signore (*Mattino*, 84-89):

Alfine il Sonno
ti sprimacciò le morbide coltrici
di propria mano; ove te accolto, il fido
servo calò le seriche cortine;
e a te soavemente i lumi chiuse
il gallo, che li suole aprire altrui.

C'è poi un'ironia intensa, intesa a cogliere quello che era l'ossequio dei servitori rispetto al padrone di casa; il padrone di casa è soltanto un pretesto, la corte dei servitori è la vera realtà che seduce la fantasia visiva del nostro

poeta. Se noi dovessimo trovare burattinesca la consuetudine di ogni cerimoniale, o d'una corte, o d'una casa patrizia, e d'un rito chiesastico, noi dovremmo dire che tutta la vita è burattinesca; burattinesca la vita dei parlamentari, quando officiano sull'altare della Patria, burattinesca la vita dei prelati, quando fanno una processione, o nell'interno o all'esterno della loro chiesa; burattinesco, sal ci sia, un corteo funebre. Anche nel risveglio del giovin signore, quello che ci interessa sono i *valletti gentili*, che udirono lo squillo dei *penduli metalli*, accorrenti e pronti a spalancar gli *opposti schermi* alla luce. Trovo anche molto efficace la rappresentazione del giovin signore, che si appoggia agli origlieri, che «lenti gradando all'omero gli fan molle sostegno». E leggiamo, poeticamente consentendo, questi versi:

Poi, con l'indice destro, lieve lieve
sopra gli occhi scorrendo, indi dilegua
quel che riman de la cimberia nebbia,
poi dei labbri formando un picciol arco,
dolce a vedersi, tacito sbadiglia.

I Cimмери, popolo favoloso, abitanti dell'odierna Crimea e della piccola Tartaria; il Parini derivava l'immagine da Ovidio, il quale diceva la nebbia della Crimea e della Tartaria essere soporifera: da ciò la metafora del velo del Sonno diffusa nel parlare comune. C'è un verso felicissimo nella memoria di tutti, là dove si parla del capitano che impone vari moti alle squadre, con un grido «lacerator di ben costrutti orecchi»: uno dei versi violenti e aggressivi, che costituiscono la gloria del Parini, precettore di amabil rito, perché svela con artistica sgarbatezza, la menzogna ironica del suo dire, come là dove parla di «stallone ignobil della razza umana». Allo stesso modo Dante, quando l'ironia sale al sarcasmo, poteva sbottare in versi come quelli del *Paradiso*: «Di questo ingrassa il porco sant'Antonio, E altri assai che sono ancor più porci». Se il Parini dovesse astenersi da questi ritrattini, vorrei dire incidentali, ma incidentali nel significato più vicino alle «occasioni poetiche» di cui parlava il Goethe, e in cui il grande poeta tedesco faceva consistere la vera poesia, allora effettivamente potremmo dire che il poema è tutto scosso e irrigidito nello scheletro d'un burattino; ma sono proprio questi ritrattini o scene che diffondono un'atmosfera poetica da per tutto. Non s'intenda per questo che noi ci si voglia appellare alla *varietà* e *diversità* degli argomenti; si sa che la poesia dell'Ariosto non è nella varietà e diversità degli episodi, ma nella volubilità del suo interno ritmo poetico. Allo stesso modo si potrebbe dire del Parini, poeta lontanissimo dall'Ariosto, che la sua poesia e il suo gusto sono nella rappresentazione panoramica e versatile di tutta la vita settecentesca.

Un altro quadro felice, da tutti ricordato, se non altro per lo studio che se n'è fatto nelle scuole, è quello della scelta della bevanda mattinale; o il *bruno cioccolatte*, o la *nettarea bevanda*, «ove abbronzato fuma et arde il legume a te d'Aleppo Gianto e da Moca, che di mille navi Popolata mai

sempre insuperbisce». È noto che la tazza del cioccolatte come tratto di distinzione, era una novità raffinata allora; anche nelle commedie del Goldoni si offre sempre il cioccolatte (la parola deriva dallo spagnolo *chocolate*, che a sua volta è mutuato dall'atzeco *chocolat*). Nella nostra lingua la parola ebbe diffusione nel Seicento; e possiamo citare la testimonianza del Redi, che in una nota del *Ditirambo*, dice che il cioccolatte è una « pasta che deriva dalla mandorla del cacao, alla quale si mescolano altre droghe ». Però sarà ricordato il guatemalese e il caribbeo (siamo tutti abituati a dire: il mare dei Caraibi, secondo la pronunzia inglese). Ma noi ricordiamo tali versi per le grandi lotte degli europei nell'America del sud, ritrovando qui il Parini dell'*Innesto*, dove, con mente veramente illuminata, egli propugna le scoperte ben altrimenti benefiche che ci vengono dal mondo orientale.

Dobbiamo osservare che proprio il Parini, per questo particolare, è un illuminista che contempla la civiltà a lui contemporanea dal punto più alto, e non esita ad andare contro corrente: il che fa onore alla sua apertezza mentale. Il Parini, parlando di Cortez e Pizarro, partecipa della polemica illuministica a favore del « buon selvaggio », vittima della *ferocia bianca*, per usare un'espressione carducciana; e forse vi è anche in lui coscienza della letteratura antispagnola del secolo decimottavo, che deformò notevolmente le figure dei due *conquistadores*. La polemica sua è più generalmente umana, a favore dell'umanità che si trovava anche in questi popoli « di colore ».

I « re messicani » sono, come è noto, Montezuma e Guatimozino, i « generosi Incassi », Huascar e Atahualpa, gli Incas dominanti nel Perù. Il Parini ha anche un sonetto (*Ecco la reggia, ecco de' prischi Incassi*), che documenta la sua partecipazione a cotesta polemica illuministica a favore degli indigeni d'America, indirettamente antispagnolesca; e anche il Carducci, nella poesia *Miramar*, parlerà della vendetta che rappresentò la fucilazione di Massimiliano d'Asburgo, nel Messico: *il bello, il puro, il forte*, vittima dovuta alle grandi ombre di Guatimozino e di Montezuma, e al dio Huitzlopolti, « che il tuo sangue fiuta, — e navigando il pelago co' l guardo — ulula: Vieni ».

Quant'è che aspetto! La ferocia bianca
strussemi il regno ed i miei templi infranse:
vieni, devota vittima, o nepote
di Carlo quinto.

Prova questa dell'ispirazione giacobino-illuministico-settecentesca dello stesso Carducci, il quale forse si ricordò anche dei versi del Parini.

3. LA RITRATTISTICA DEL « GIORNO ».

Ma segnaliamo rapidamente la ricorrente ritrattistica del *Giorno*: il ritratto del *villan sartore*, l'altro del *garrulo forense*, ravvolto in *lugubri panni*, il ritratto del *castaldo* che ci richiama all'uso feudale delle campagne

lombarde, quando i castaldi attorniavano, per dir così, i letti dei signori, riferendo, la mattina, sulle faccende dei campi. A noi piace subito quel: «il tuo castaldo... a la città discese — Bianco di gelo mattutin la chioma....» e ci ricordiamo che fin nei nostri tempi è stata ripresa questa immagine del Parini, da un singolare poeta napoletano, Francesco Gaeta, dove si parla del *garzon campano*, il quale «calando in su l'alba da Somma — co' la fescina stridula, in brache azzurre, — un asinello inforca....». Ciò che ci autorizza a dire che l'*ars dictandi* del Parini, sia pure attraverso Orazio, e rinnovata attraverso il ritmo della poesia carducciana, si è protratta fino ai primi anni del nostro secolo.

Un'altra nota è rimasta celebre, quella del giovin signore che, a sentirsi sciorinare tutte le spese del villan sartore, o tutte le elucubrazioni del garzulo forense, tramuta in agitudine il salutar licore del caffè; sicché egli in casa e fuori e nel teatro e al corso potrebbe «ruttar plebeamente il giorno intero». Si tratta ancora di una nota di violento realismo, che ci fa dimenticare l'ironia e ci fa dimenticare il presunto fantoccio per rivivere una scena del costume settecentesco. Un trattamento a parte è fatto ai maestri di danza, di canto e di violino. Il maestro di ballo è macchinizzato così, in questi versi:

Egli all'entrar si fermi
ritto sul limitare: indi elevando
ambe le spalle, qual testudo il collo
contragga alquanto, e ad un medesimo tempo
inchini 'l mento, e con l'estrema falda
del piumato cappello il labbro tocchi.

Ci viene in mente il passo della *Vita* dell'Alfieri, in cui l'astigiano scrive a proposito del maestro di ballo:

Io per natura già lo abborriva, e vi si aggiungeva per più contrarietà il maestro, francese, nuovamente venuto di Parigi, che con una certa aria civilmente scortese e la caricatura perpetua dei suoi moti e discorsi mi quadruplicava l'abborrimento innato che era in me per quest'arte burattinesca.

Quel «burattinesca» alfieriano si lega ai versi del Parini. Ancora un altro ritratto: il maestro di canto e quello di violino:

O tu che addestri
a modular con la flessibil voce
teneri canti; e tu, che mostri altrui
come vibrar con maestrevol arco
sul cavo legno armoniose fila.

Noi già conoscevamo «lungo il sonoro ebano», dell'ode *In morte di Antonio Sacchini*, e abbiamo richiamato i «vocali alvei del legno» del Foscolo; nel Parini, in questo passo del *Mattino* è particolarmente efficace quell'espressione «come vibrar con maestrevol arco — sul cavo legno armoniose fila».

Poi viene introdotto ancora un nuovo personaggio, il maestro di francese, « il precettor del tenero idioma — che dalla Senna, de le Grazie madre, — pur ora a sparger di celeste ambrosia — venne all'Italia nauseata i labbri ». Il ritratto caricaturale che si fa qui del maestro di francese è uno di quei ritratti che si possono dire perpetui. Particolarmente suggestivi i due versi « all'apparir di lui l'itale voci — tronche cedano il campo al lor tiranno ». Da quel momento non si parla più italiano o milanese: quel *tronche* per me non è soltanto nel senso di troncate, interrotte bruscamente, perché ormai si passa alla lingua francese, ma contribuisce implicitamente a dare risalto alle parole che ci vengono dalla Francia, e che vanno pronunziate tronche. Si potrebbe dire che qui il Parini parteggi per quel purismo linguistico nazionale, che in fondo nel Settecento aveva la sua ragione di essere, per l'alluvione di tante voci barbariche. Il Parini aborrì certo da taluni barbarismi superflui; ebbe un gusto nazionale della lingua italiana, ma non si può dire che avesse un gusto puristico alla maniera del celebre padre Cesari: il purismo avrà il suo grande sviluppo nell'Ottocento, dall'abate Cesari a Basilio Puoti, e possiamo dire fino ai manzoniani Stenterelli, e per ragioni storiche particolari, di ispirazione nazionale. Ma il Parini, ed è per questo che noi ci indugiamo in queste osservazioni, non ebbe il libertarismo linguistico proprio degli illuministi; moderato in tutto, fu moderato anche nell'uso della lingua, che egli esalta nei famosi versi, in cui si allude alla lingua petrarchesca, e alla lingua di Luigi Alamanni nella *Coltivazione*:

onde in Valchiusa fu lodata e pianta
già la bella francese, et onde i campi
all'orecchio dei re cantati furo
« lungo il fonte gentil de le bell'acque ».

Ma per quella che è stata la concezione della lingua del Parini, bisogna leggere la sua prosa *La trattazione dei principî particolari delle belle lettere*, e precisamente la parte seconda, dove il Parini dà la palma alla lingua toscana, quale si era venuta configurando nel Trecento, e poi nel Cinquecento, e per opera di Niccolò Machiavelli, e di altri, e dello stesso Luigi Alamanni. Il Parini non fu in teoria un fiorentinista, quale doveva mostrarsi il Manzoni (le diverse o almeno ancora acerbe ragioni storiche gli si sarebbero opposte), ma semplicemente egli fa un riconoscimento favorevole dell'esperienza dei toscani, e cita Annibal Caro, che non fu toscano, « e fu leggiadriissimo scrittore, massimamente di prosa, nella nostra lingua ». Il Parini potrebbe, se mai, riattaccarsi alla tradizione linguistica impiantata da Baldassare Castiglione nel *Cortegiano*. A noi ora preme di dire che in questo suo atteggiamento egli fu contro quella corrente illuministica, che favorì una lingua italiana bastarda; ma non per questo si deve trascorrere a considerarlo un fiorentinista puro.

Dei ritratti sparsi nel *Giorno* ci attira in modo particolare ancora la rappresentazione della società mondana del Settecento, là dove si allude

all'*astuta Frine*, che ben cento folli milordi rimandò nudi al Tamigi, o al *brillante danzator Narcisso*, che agghiaccia i petti degli innamorati sospettosi o dei mariti gelosi (per quei *vaghi palpitanti*, ci ricordiamo del Foscolo di *All'Amica risanata*, dove dice: « e vegliano per te in novelli pianti — trepide spose e sospettose amanti »).

Naturalmente gli insegnamenti dei vari maestri che si affollano intorno al giovin signore sono soltanto pretesti alla musa versatile dell'artista: da coteste conversazioni si bandisce l'ipocrito pudore (si noti, elegantissimo, quell'*ipocrito*),⁴ « e quella schifa — cui le accigliate e gelide matrone — chiaman Modestia »; non occorre che il giovine signore si approfondisca in tutti questi studi proposti dai suoi precettori:

A voi, divina schiatta,
viè più che a noi mortali il ciel concesso
domabile midollo entro al cerebro,
sì che breve lavor basta a stamparvi
novelle idee.

4. GLI « IDOLI EPICI » DEL PARINI.

Il Parini è talvolta poeta epico, ma si potrebbe senz'altro obbiettare che egli è poeta epico soltanto in tono caricaturale. Ebbene, ci sono alcuni momenti in cui il tono caricaturale è, per così dire, sorpassato, perché lo scrittore si riversa tutto nel suo abbandono fantastico, al mito, e al mito epico. Si ricorda dagli scolastici la poesia epica di Gabriello Chiabrera, ma quella è ancora epica di maniera, e non epica poetica. Esempifico con alcuni motivi pariniani.

Leggiamo nell'introduzione del *Mezzogiorno*:

Tal, fra le tazze e i coronati vini,
onde all'ospite suo fe' lieta pompa
la punica regina, i canti alzava
Jopa erinito; e la regina intanto
da' begli occhi stranieri iva beendo
l'oblivion del misero Sicheo.

Un altro passo ancora:

E tale, allor che l'orba Itaca invano
chiedea a Nettun la prole di Laerte,
Femio s'udia co' versi e con la cetra
la facil mensa rallegrar de' Proci,
cui dell'errante Ulisse i pingui agnelli
e i petrosi licori e la consorte
invitavano al pranzo.

⁴ Io adotto ancora la forma *ipocrito* delle antiche stampe ottocentesche, e non la forma *ipocrita*, accolta dal Caretti nella sua edizione ricciardiana, e che senza dubbio è il miglior testo critico del *Giorno* e delle *Odi*.

Luoghi dove noi siamo completamente presi dall'immaginazione epica del Parini, il quale, è vero, si richiama al testo di Virgilio, ma traducendolo veramente da grande poeta. Basti confrontare questa traduzione poetica del Parini, con la traduzione del Caro, che certamente è traduttore molto elegante, ma mancante di questo *raptus* lirico che si ritrova nel settecentista. Ecco i versi tradotti dal Caro:

.... E l'infelice Dido
che già fea dolce con Enea dimora
quanto bevesse amor non s'accorgendo
a lungo ragionar seco si pose.

Ci ricordiamo dell'osservazione del De Sanctis a proposito della traduzione dell'*Eneide* tentata dal Leopardi. Il critico irpino rilevava la distanza dal vecchio Caro del Leopardi ancor giovinetto, e concludeva che il vero traduttore di Virgilio era stato invece un grande poeta, Dante:

Eccovi avanti l'*infandum jubes renovare dolorem*

Tu vuoi ch'io rinnovelli
disperato dolor....

« Infandum dolorem » « disperato dolor », l'uno senza espressione e l'altro senza speranza, tutti e due infiniti. E il *Quis temperet a lacrymis?*

Eccolo:

E se non plangi, di che pianger suoli?

E la simultaneità del *fando* e del *lacrymis?*

Eccolo:

Parlar e lacrimar vedrai insieme.

E il *tantus amor nostros cognoscere casus?*

Ma s'a conoscer la prima radice
Del nostro amor tu hai cotanto affetto....

Abbiamo citato volentieri il De Sanctis e il paragone della traduzione che Dante p o e t a ha fatto del passo virgiliano, per confermarci sempre più nell'idea che anche il Parini è poeta, quando traduce dal suo Virgilio, e non semplicemente un elegante letterato. Le similitudini in lui sono lo sfogo indiretto della sua poesia; del resto abbiamo visto altri versi in cui sono idoleggiati questi fantasmi epici. Ricorderemo la maga cumana nel *Mattino*, quando il giovine signore è rappresentato col crin disciolto e sugli omeri sparso,

qual a Cuma solea l'orribil maga,
quando agitata dal possente nume
vaticinar s'udia.

Il Parini dimentica spesso di essere il satirico precettore del giovine signore, e anche là, per esempio, dove viene evocato Morfeo:

ahi quanti
geni malvagi per la notte opaca
godon uscire ed empier di perigli
la placida quiete dei mortali.

Direi che Vincenzo Monti traduttore dell'*Iliade* abbia tenuto molto presenti alcuni versi del *Giorno*: basti, per un esempio, questa rappresentazione di Amore che ci ricorda la rappresentazione del citaredo Apollo, quando scende invocato dal suo sacerdote. Il Parini aveva scritto:

Crebber l'ali ad Amore a poco a poco....
.....
Perciò a poc'aere prima, indi più ardito
a vie maggior fidossi, e fiero alfine
entrò nell'alto, e il grande arco crollando
e il capo, risonar fece a quel moto
il duro acciar che la faretra a tergo
gli empie....

E nel Monti leggiamo:

l'udì Febo e scese
dalle cime d'Olimpo in gran disdegno
con l'arco sulle spalle e la faretra
tutta chiusa. Mettean le frecce orrendo
sugli omeri all'irato un tintinnio
al mutar dei gran passi; ed ei simile
a fosca notte giù venia. Piantossi
delle navi al cospetto; indi uno strale
liberò della corda, ed un ronzio
terribile mandò l'arco d'argento.

Altri idoli epici noi troviamo, là dove nel *Mezzogiorno* il marito è paragonato al messo che, nella tragedia sofoclea *Edipo re*, narra l'accecamento di Edipo. A un certo punto noi sentiamo che il poeta ha dimenticato l'abbrivio eroicomico della similitudine, per riversare tutto il suo gusto fantastico nel rivivere la tragedia di Edipo che, scopertosi amatore incestuoso della propria madre, si scerpa violentemente gli occhi:

Tal su le scene, ove agitar solea
l'ombre tinte di sangue Argo piagnente,
squallido messo al palpitante coro
narrava come furiando Edipo
al talamo corresse incestuoso;
come le porte rovescione, e come
al subito spettacolo risté,
quando vicina del nefando letto
vide in un corpo solo e sposa e madre

pendere strozzata; e del fatale uncino
 le mani armossi; e con le proprie mani
 a sé le care luci da la testa,
 con le man proprie, misero! strapposse.

(*Il Mezzogiorno*, 808-820).

Né vogliamo dimenticare il passo in cui è rappresentato il grave mussulmano, con la descrizione dell'effeminata occhiuta turba degli eunuchi, che attendono il loro signore:

Tal, colà dove infra gelose mura
 Bisanzio ed Ispaàn guardano il fiore
 de la beltà che il popolato Egeo
 manda e l'armeno e il tartaro e il circasso
 per delizia d'un solo, a bear entra
 l'ardente sposa il grave musulmano.
 Tra 'l maestoso passeggiar gli ondeggiano
 le late spalle, e sopra l'alta testa
 le avvolte fasce: dall'arcato ciglio
 ei volge intorno imperioso il guardo;
 e vede al su' apparire umil chinarsi
 e il piè ritrar l'effeminata, occhiuta
 turba, che sorridendo egli dispregia.

(*ivi*, 77-89).

O la scena della « barbara sposa »:

allor che molle assisa
 su broccati di Persia, al suo signore
 con le dita pieghevoli 'l selvoso
 mento vezzeggia, e, la svelata fronte
 alzando, il guarda; e quelli sguardi han possa
 di far che a poco a poco di man cada
 al suo signore la fumante canna.

(*Il Mezzogiorno*, 1074-1079).

E dove non soccorrono le immagini del mondo classico, si fanno innanzi le immagini del mondo romanzo, come nel *Vespro*, là dove si parla dei cavalieri della *Chanson de Roland*:

Così, se mai al secol di Turpino
 di ferrate guerriere un paro illustre
 si scontravan per via, ciascuna ambiva
 l'altra provar quel che valesse in arme;
 e dopo le accoglienze oneste e belle
 abbassavan lor lance, e co' cavalli
 urtavansi feroci; indi, infocate
 di magnanima stizza, i gran tronconi
 gittavan via de lo spezzato cerro
 e correan con le destre a gli elsi enormi.

(*Il Vespro*, 284-293).

5. I COSIDETTI EPISODI DIVERSIVI, E LE DESCRIZIONI PAESISTICHE.

È noto che il Foscolo lodò il *Giorno* del Parini rassomigliandolo alle *Georgiche* di Virgilio. « E, se lo stile del Parini, non rivalessa con quello di Virgilio, possono trovar conforto gli italiani nel pensare che il loro poeta si è avvicinato a quel gran maestro, più di qualunque altro seguace ».⁵

Ma bisogna subito osservare che questo ravvicinamento di Parini a Virgilio delle *Georgiche* può tramutarsi, come si è tramutato in alcuni ripetitori del giudizio foscoliano, in un avvicinamento di carattere scolastico; lo storico invece si deve domandare come mai nel Parini settecentista potesse rinascere il desiderio di intermezzare di alcune favole il suo poema didascalico. Bisogna qui risalire a quella che fu la filosofia sensistica del Parini, cioè a dire a quel gusto del primitivo che si veniva a un certo momento diffondendo nel secolo, non già per concludere che il Parini sia il poeta del sensismo (noi non diremmo mai che Dante fu il poeta del tomismo, e il Petrarca il poeta del neoplatonismo, o per citare i moderni, Pascoli, poeta del positivismo, e Ungaretti e Montale, poeti dell'esistenzialismo), ma per rilevare che le preziosità arcadiche, che qualche volta sono state rimproverate al nostro scrittore, non hanno nulla di arcadico, ma risentono di tale bisogno sensistico di un ritorno alle origini, alla natura, all'innocenza della società, prima che essa fosse corrotta. Non solo Rousseau da una parte e poi l'Alfieri dall'altra, scaveranno quella che è l'umanità primitiva che essi sentivano in se stessi, ma anche il Parini partecipa a cotesta esplorazione della vita aborigena, per dir così, del mondo; e se egli lo fa in termini molto moderati, e qualche volta anche leggermente compassati, non si deve pensare che egli ricorra alle favole mitologiche, soltanto perché spintovi dal gusto salottiero dell'Arcadia, dall'inclinazione alla letteratura di trattenimento. La favola di Amore e Imene, non è affatto un ninnolo che possa figurare in un salotto settecentesco e la celebre scena della vergine cuccia anch'essa è come fatalmente necessaria nella tessitura del poema. È nota l'arte con cui egli ci rappresenta la scena della vergine cuccia; la critica in genere considera quell'episodio il titolo maggiore della gloria del Parini e complessivamente l'unico passo del *Giorno* in cui egli sia riuscito ad abbandonare il tono minuto dell'osservatore e del descrittore. Nella gara di Amore e Imene, e nella favola del Piacere, ci fermano versi bellissimi:

e tosto un lento
fremere soavissimo si sparse
di cosa in cosa; e, ognor crescendo, tutte
di natura le viscere commosse.

E ricorderemo ancora la descrizione del giuoco del *tric trac* nel *Mezzogiorno*: e l'episodio del canapè nella *Notte*; ma bisogna riconoscere che questi altri

⁵ *Saggi di letteratura italiana*, Le Monnier, 1958, p. 505.

passi hanno un tono troppo ironico e descrittivo perché possano rivelare tratti di abbandono poetico. Ma giustamente conclude Giulio Natali, diuturno e probo indagatore di tutta la letteratura del Settecento, che gli episodi di Amore e Imene, e del Piacere, mostrano con che rara potenza la fantasia mitopeica del Parini sapesse trasfigurare in favole le sue grandi idealità morali e civili.

Oltre agli episodi diversivi (che noi chiamiamo illegittimamente diversivi, perché la varietà sarebbe un riconoscimento sottinteso della monotonia del poema), vi sono le aperture di paesaggio, dove il Parini si abbandona alla sua vena poetica senza interferenze di carattere oratorio o ironico. Basta ricordare le famose descrizioni del *Mattino*, del *Tramonto*, del *Crepuscolo*, della *Notte*:

Ma degli augelli e de le fere il giorno
e de' pesci squammosi e de le piante
e dell'umana plebe al suo fin corre.
Già sotto al guardo de la immensa luce
sfugge l'un mondo; e a berne i vivi raggi
Cuba s'affretta e il Messico e l'altrice
di molte perle California estrema:
e da' maggiori colli e dall'eccelse
ròcche il sol manda gli ultimi saluti
all'Italia fuggente; e par che brami
rivederti, o signor, prima che l'Alpe
o l'Appennino e il mar curvo ti celi
a gli occhi suoi.

(*Il Vespro*, 1-13).

Scriva il Momigliano: « La breve visione della terra che fugge ne lo spazio, lontano dal sole, è uno dei tratti rari della poesia del Parini ». È una chiosa che noi possiamo accettare, purché ci si liberi da quella limitazione propria dei chiosatori di trenta o quarant'anni fa, che venivano discriminando i luoghi poetici dai luoghi non poetici, anche se non erano direttamente cresciuti alla scuola del Croce. Qui tutta la visione di questo tramonto è veramente poetica, ed è significativo che il Parini voglia aderire alla nuova scoperta scientifica per cui la terra si affretta a bere i raggi del sole, se Cuba e il Messico e la California appaiono a lui come sono in realtà una vagante mole che va incontro ai raggi dell'astro; il che prelude già all'immaginazione del Foscolo, quando parlerà delle nubi estive e dei zefiri che corteggiano liete il calare della sera, e ancora prima, nell'*Ortis*, dove si parla della fine del mondo quando le nubi non corteggeranno più i raggi cadenti del sole. Il che qui ricordiamo, persuasi che le immaginazioni dei poeti non nascono mai *ex abrupto*, ma si formano lentamente attraverso le suggestioni parziali di questo o quel poeta. Qualcuno può osservare che anche qui l'ironia fa capolino, con quell'espressione: « e par che brami Rivederti, o signor ». A noi questa temperanza di trasporto poetico e di sorriso lievemente ironico, ci ricorda la maniera del grande Manzoni, che proprio là dove la commozione

sta per traboccare, non insiste, ma discretamente si appoggia a qualche battuta che alleggerisca un po' l'atmosfera e riporti la poesia al tono medio. Belli molto anche i versi del finale del *Vespro*:

Ma la notte segue
sue leggi inviolabili, e declina
con tacit'ombra sopra l'emisfero;
e il rugiadoso piè lenta movendo,
rimescola i color vari infiniti,
e via gli sgombra con l'immenso lembo
di cosa in cosa: e suora de la morte
un aspetto indistinto, un solo volto
al suolo, ai vegetanti, agli animali,
ai grandi ed a la plebe, equa permette;
e i nudi insieme e li dipinti visi
de le belle confonde e i cenci e l'oro:
ne' veder mi concede all'aere cieco
qual de' cocchi si parta o qual rimanga
solo all'ombre segrete: e a me di mano
tolto il pennello, il mio signore avvolge
per entro al tenebroso umido velo.

(*Il Vespro*, 494-510).

Anche qui desideriamo citare il Momigliano, non solo per la sua finezza di chiosatore, ma per quell'intrigo che c'è nel commento di ogni critico o lettore che scrivesse attorno al 1925, in cui affiorano continuamente le limitazioni e le distinzioni che il Croce doveva sanzionare con la sua speculazione filosofica. Il Momigliano scrive:

La poesia di questo passo è quella grandiosa, malinconica, indefinita, che già si era delineata in brevissimi accenni del *Mezzogiorno*. Quel che si trova di bello in questo tratto, leggermente maculato dall'insistenza e da un'ironia un po' pedantesca, mostra che nel Parini c'era un poeta capace di visione e di meditazione foscoliana. L'immagine della notte che scende tacita e lenta, e col rugiadoso piede rimescola i colori, *e via gli sgombra con l'immenso lembo* *Di cosa in cosa* ha una larghezza affascinante di linee; dà l'impressione della sera, che cala, stinge, vela e confonde le apparenze del mondo. Ma poi il motivo si continua con variazioni non abbastanza nuove, e si complica con una satira in cui si vede la preoccupazione meschina di far rientrare anche questa pagina descrittiva nell'argomento del poema (500 sgg.), sinché l'ultimo verso riconfonde anche le miserie della nobiltà dorata, nella sconfinata oscurità della notte.

Anche qui ci vengono in mente le parole del Croce, il quale nel 1925 riprovava i commentatori che «per eccesso non contenuto di sensibilità spicciola o per sottigliezza di analizzatori, richiamano di continuo l'attenzione sulle manchevolezze dell'espressione poetica, e finiscono con l'atteggiarsi, innanzi alle poesie, quasi correttori di compiti... e non già che quelle loro osservazioni siano sempre infondate; sono spesso fondate, e rispondono a quel che noi sentiamo, e pur di solito non diciamo, e quasi vogliamo istintivamente nascondere. Perché? perché non vogliamo, col guardare alle *paucis maculis*, guastarci il piacere della contemplazione poetica, perché sappiamo

che non dobbiamo offenderci per quelle e dobbiamo accompagnare il poeta nel suo impeto creativo, e non stare a mettergli pesi ai piedi. Il Goethe, pensando alle manchevolezze che potevano notare in lui, come in tutti i poeti, e delle quali era corsapevole, dice al suo solito, bonariamente e stupendamente: 'Quando il mulino del poeta si mette in moto, non trattenerlo; perché, chi una volta ci comprende, ci saprà anche perdonare' ».⁶

Né sappiamo concordare col Carducci, il quale trova un vero presentimento di romanticismo nella descrizione che il Parini fa della notte; del resto hanno ragione i critici che vi trovano dei pezzi di bravura.

Già, di tenebre involta e di perigli,
sola, squallida, mesta alto sedevi
su la timida terra. Il debil raggio
de le stelle remote e de' pianeti
che nel silenzio camminando vanno
rompea gli orrori tuoi sol quanto è d'uopo
a sentirli assai più. Terribil ombra
giganteggiando si vedea salire
su per le case e su per l'alte torri
di teschi antichi seminate al piede:
e upupe e gufi e mostri avversi al sole
svolazzavan per essa, e con ferali
stridi portavan miserandi auguri:
e lievi dal terreno e smorte fiamme
sorgeano in tanto; e quelle smorte fiamme
di su, di giù vagavano per l'aere
orribilmente tacito ed opaco;
e al sospettoso adultero, che lento
col cappel su le ciglia, e tutto avvolto
entro al manto, sen già con l'armi ascose,
colpieno il core e lo strignean d'affanno.
E fama è ancor che pallide fantasime
lungo le mura de i deserti tetti
spargean lungo, acutissimo lamento,
cui di lontano per lo vasto buio
i cani rispondevano ululando.

(Notte, 4-29).

Non accettiamo l'osservazione del Carducci, che queste fossero note preromantiche, perché dovremmo dire che allora, note preromantiche sono anche quelle dantesche: « Lo giorno se n'andava, e l'aer bruno Toglieva gli animai che sono in terra Dalle fatiche loro »; oppure: « Era già l'ora che volge il disio, ai naviganti, E intenerisce il core » con quel che segue, e dovremmo allora considerare un preromantico lo stesso Virgilio, quando scrive: « *tacitae per amica silentia lunae* ». In fatto di precorrimenti bisogna esser restii e accontentarsi della poesia così come ci viene regalata da un poeta; persuadendoci di sottointendere che tutti i poeti veri, preludono sempre all'avve-

⁶ Vedi « La Critica » di quell'anno, p. 244.

nire di altre immagini poetiche. Del resto si potrebbero elencare passi di Orazio o di Lucano, o dello stesso Virgilio (*Enaide*, IV, 462 sgg., XII, 863 sgg., e *Georgiche*, I, 470 sgg.), dove si descrivono a colori forti scene notturne, magari di incanti o stregonerie; e ci si potrebbe richiamare anche alla stessa tragedia orrorosa del '500.

Ma non vogliamo trascurare quell'episodio del *Mezzogiorno*, in cui si ha una mirabile descrizione dell'irrompere del temporale estivo: anche lì si tratta d'una similitudine, ma d'una similitudine che assorbe tutta la fantasia creatrice del poeta.

Come nell'arsa state il tuono s'ode
che di lontano mormorando viene;
e col profondo suon di monte in monte
sorge; e la valle e la foresta intorno
muggon del fragoroso alto rimbombo,
finché poi cade la feconda pioggia
che gli uomini e le fere e i fiori e l'erbe
ravviva, riconforta, allegra e abbella.

(290-297).

E una similitudine, questa, una delle similitudini che ci ricordano quelle dell'Ariosto, del Tasso, e di altri poeti del passato, che costituisce un piccolo cosmo poetico.

6. LA CULTURA E LA POETICA DEL PARINI.

È superfluo ricordare la grande dimestichezza che il Parini ebbe con i classici latini. Il suo miracolo è stato quello appunto di pensare latinamente e di venir fuori in un italiano moderno. Ma noi vogliamo accennare ai nomi di moda nel Settecento; dai seicentisti Colbert e Richelieu, a Voltaire. Il nostro poeta si dimostra estraneo alle dottrine del colbertismo. Colbert e Richelieu, sono ricordati solo come ministri per antonomasia del grande secolo, perché fanno al gioco ironico del precettore d'amabil rito al giovin signore. Del Voltaire invece si fa più largo discorso, e precisamente nel *Mattino*, dove egli è chiamato: « Della Francia Proteo multiforme ». Già altre volte abbiamo accennato che il Parini ebbe mente volterriana, e al tempo stesso, spirito antivolterriano, e basti per tutti l'ode *L'Impostura*. Il nostro scrittore in fondo partecipò a quella polemica assai diffusa che molti spiriti europei condussero contro le facili e brillanti dottrine dello scrittore francese. Con le arguzie non si costruisce la storia, però Voltaire a lui appare il maestro di « Color che a se' fingon di sapere ». Già il fatto stesso di vantare la superiorità della *Gerusalemme Liberata* rispetto all'*Enriade* o alla *Pulcella d'Orleans*, metteva il Parini nella schiera dei critici che sanno distinguere la poesia dai brillanti esercizi dei motteggiatori:

L'Enrico tuo che in vano abbatte tenta
L'italian Goffredo, ardito scoglio
contro alla Senna d'ogni vanto altera.

Del resto anche l'Alfieri doveva essere antivolterriano, poiché egli amava definire lo scrittore francese, *il falso uomo libero*, quale « gentiluomo di camera del Re », e deridere gli infatuati volterriani per la loro falsa ricchezza di idee derivate dallo scrittore francese. Nella satira undicesima l'Alfieri difatti scrive:

Ogni impudente ottuso cervelluzzo....
S'involterizza e tosto ha l'occhio aguzzo.

Un altro scrittore che ha interessato la critica per un paragone col Parini, è il Pope. Il richiamo al Pope era stato fatto nel '700 dal Baretti, ma era un richiamo, per dir così, estemporaneo, poiché il critico piemontese, presentando il Parini agli inglesi, nominava a riscontro *Le Lutrin* di Nicola Boileau, e *The Rape of the Lock*, il riccio rapito (o il *ricciolo* rapito, come si traduceva in Italia), di Alessandro Pope, trattandosi di due opere di risonanza europea. Il critico battagliero, lontano dalla sua patria, s'inteneriva d'affetto per le glorie d'Italia, e sollevava il *Giorno* nel cielo dell'Europa letteraria, ricordando a riscontro due molto celebri poemetti. Ma i poemetti ricordati possono rientrare nella tradizione della *Secchia rapita* del Tassoni, poiché si trattava di futili argomenti cantati in tono eroicomico, e il Carducci scagionò egregiamente il Parini da questa specie di tributo che i letterati gli attribuivano rispetto al dotto poeta francese, e all'elegante miniaturista inglese. Ma l'esempio del Carducci era contrastato dalla consueta critica professorale, impersonata nei suoi tempi in modo particolare da Bonaventura Zumbini, critico, del resto, poco stimato, come si arguisce dal carteggio, dal Carducci, e non solo da lui.

Ci interessano adesso le polemiche del Parini. Sono noti gli scritti contro due suoi maestri: uno contro il libro del frate servita Alessandro M. Bandiera da Siena, in cui il nostro scrittore prese le difese della prosa del Segneri, rigettando l'imitazione goffa e grossa, che il Bandiera faceva del *Decameron* boccaccesco. Invero gli strali del Parini non erano contro Boccaccio, ma contro un suo sciocco imitatore, e d'altra parte, la difesa del Segneri, rientrava un po' ancora nelle tradizioni della letteratura della Controriforma, di cui il Parini aveva scosso il giogo, ma solo parzialmente. L'altra polemica è diretta contro il padre Onofrio Branda, anche questo maestro del Parini giovane. Il Branda aveva pubblicato due dialoghi sulla lingua toscana, abbandonandosi a un'indiscriminata apologia di questa sua lingua patria, e mostrando grande spregio per Milano, per il dialetto milanese, e soprattutto per i poeti dialettali milanesi: Carlo Maria Maggi, Girolamo Biraghi, Domenico Balestrieri, Carlo Antonio Tanzi. In questo, il Parini dimostrava spregiudicatezza e senso dell'avvenire, poiché quella poesia dialettale della provincia milanese preludeva a uno svecchiamento della nostra letteratura, apriva la strada alla rivoluzione romantica che doveva perpetuarsi fino ai nostri giorni, e con la poetica del verismo, e poi col neorealismo in auge ancora in Europa e nel mondo contemporaneo.

Notevole anche il *Discorso sopra la Poesia* che il Parini lesse nell'Accademia dei Trasformati, nel 1761. C'è la reazione aperta alla letteratura bassamente occasionale che trionfava nel secolo:

Una mediocre osservazione della gramatica, la legittimità delle rime, un pensiero che non sia affatto ridicolo, bastano per far sì che ogni monaca che si seppellisce, che ogni moglie che becca un marito, che ogni bue che prenda la laurea, ricorrano a voi. Si tosto che soli quattordici dei tuoi versi possano tener l'onore d'essere ammessi in una raccolta, eccoti diventato poeta.⁷

E il pensiero va ai versi del *Mezzogiorno*, dove è deriso un poetastro che siede fra le dame, le quali dovrebbero servirsi delle forchette, per cacciar via l'intruso, così come si legge nell'epigramma di Catullo: «*Musae furcillis praecipitem eiciunt*», per un indegno che tentava di arrampicarsi sul monte Parnaso. Dove le *furcillae*, ravvicinate discretamente alle *forchette*, diffondono un sorriso in tutta la pagina.

Sono veramente pregevoli le osservazioni che il Parini fa sulla lingua, e tanto più pregevoli, perché esse sono calate in giudizi critici sui poeti del passato. Le lezioni tenute negli anni 1773-75, nelle scuole di Brera, che apparvero postume col titolo *Principi Generali e Particolari delle Belle Lettere*, sono un compendio stringato di storia della letteratura italiana, e preludono già a molte pagine scritte in Inghilterra dal Foscolo. Ma a noi importa in modo particolare quel senso di indipendenza e di libertà che il Parini già agitava in questi suoi discorsi ai giovani. Scrive molto efficacemente, che con la caduta dell'Impero, e col cadere della romana libertà «tutte, per così dire, le muse rimasero sbigottite», e parlando dell'autonomia della letteratura, osservava, preconizzando le conclusioni a cui giungerà più tardi Vittorio Alfieri, nel *Principe e delle Lettere*: «Le lettere non conoscono altro giogo fuor che quello soavissimo della ragione e del buongusto».

Felicissime sono le sue osservazioni e su Dante, e sul Petrarca.

Anche dal punto di vista politico il Parini sorpassa i termini del riformismo paternalistico in auge nel Settecento e lo abbiamo visto rassegnando le varie odi. La giustizia penale per lui va tutta rinnovata e in questo egli s'accorda con Cesare Beccaria, autore dei *Delitti e delle Pene*. È uomo anche che combatte le guerre, è uomo che esalta la vita primitiva dei campi, ma con la vita dei campi, egli esalta le arti utili e gli studi, e perfino il commercio. Sotto questo punto di vista il Parini è un genuino illuminista.

Si fa distinzione tra razionalismo e sensismo e la distinzione è storicamente esatta, ma non bisogna dimenticare che il razionalismo di derivazione cartesiana ebbe un riflesso in Italia nella troppo dileggiata Arcadia: l'Arcadia voleva una poesia ragionevole, mentre il sensismo progredisce oltre il razionalismo cartesiano vantando l'innocenza dei tempi aborigeni.

⁷ Le Raccolte nel Settecento avevano la stessa periodicità e vanità dei Premi letterari di oggi, i quali hanno ancora più spiccatamente un carattere economico-sociale, e non sono indice del valore delle opere premiate.

Egli ebbe guardo di storico e di moralista nel tracciare il suo discorso sul decadimento delle belle lettere e delle belle arti, e fu uno dei primi a indicare nella controriforma, la ragione del nostro decadimento:

Nessuno negherà certamente che l'oppressione della libertà fiorentina, l'eccessiva potenza degli spagnuoli in Italia, che ne facevano liberamente tiranneggiare le più belle contrade dai loro governatori, la caduta della grandezza veneta dopo la Lega di Cambrai, l'ipocrisia introdottasi nella corte di Roma, dopo la riforma di Lutero e la crudeltà dell'Inquisizione, specialmente dopo il Concilio di Trento, non abbiano spento in Italia, ogni sentimento, di nobile emulazione, ed ogni libertà pubblica di pensare, e quindi sommamente avviliti gli animi di quasi tutti gli italiani. Ciò doveva dare alle Belle Lettere, ed alle Belle Arti, in Italia, il carattere della servitù, della mediocrità e della barbarie.

E il carattere di decadenza che poi è stato rilevato concordemente dagli storici moderni, dal De Sanctis al Croce.

C'è una prosa a cui va dato particolare rilievo: il *Dialogo sulla nobiltà*, in cui è intrecciata una conversazione di tipo lucianesco fra il poeta e un nobile milanese, esemplata sui dialoghi del Doni e del Gelli, prosa che possiamo prendere come *specimen* e ispirazione del *Giorno* (il senso della classe fu fortissimo nel Parini); essa fu composta nel 1757 per l'Accademia dei Trasformati. Un'altra opericciola che può essere considerata quasi un precedente del *Giorno*, è il *Discorso sopra le caricature*, probabilmente suggestionato dai *Viaggi di Gulliver* dello Swift, e dai romanzi di Voltaire. Vi sono diversi motivi anche qui che saranno sviluppati e ripresi nel poema; ma in questi scritti minori, quello che bisogna mettere in rilievo, è la critica alla letteratura bernesca, poiché alcuni sono tentati di ricondurre ancora oggi il *Giorno* ai « capitoli » del Cinquecento. Il Berni era giudicato favorevolmente dal Parini, ma egli lo riteneva assolutamente inimitabile: « Le poesie di Francesco Berni sono utilissime, per l'uso della lingua e dello stile, in cose familiari e piacevoli. Chi non è nato buffone quanto lui, e chi non ha come lui, il vero intrinseco atticismo della lingua, non pensi di seguirlo poetando, se non vuole accrescere il numero degli sciocchi, che si sono renduti ridicoli e dispregevoli imitando il di lui carattere originale ».

In fondo, a parte le ragioni del gusto, c'era una nuova e più profonda coscienza etica del Parini, che lo differenziava e lo allontanava decisamente dallo scrittore cinquecentista, e il nostro poeta aveva adeguata coscienza critica di battere tutt'altra strada.

LUIGI RUSSO

PRIMO INVENTARIO DELLA FORTUNA DI BALZAC IN ITALIA

(Introduzione a una bibliografia critica 1948-1957)

Il nome di Honoré de Balzac ricorre frequentemente nella saggistica e nelle cronache letterarie di questi ultimi anni: il centocinquantenario della nascita e il centenario della morte dello scrittore non sono lontani, e va da sé che le rituali celebrazioni accademiche e una facile aneddotica giornalistica, rinnovata all'ultima ora, hanno contribuito per loro conto a riproporre questo nome al più vasto pubblico dei lettori. Ma indubbiamente, e ciò è assai più importante, il nome dello scrittore è stato anche al centro in Europa di un più generale e meditato dibattito critico, che ha scosso molte delle ragnatele ormai pendenti nelle infinite sale e gallerie di quel grande castello (forse diroccato, ma sempre imponente) che è la *Comédie Humaine*. Le traduzioni, numerose rispetto alla consuetudine, hanno fatto il resto; e anche in Italia il nome di Balzac oggi lo si incontra più frequentemente, sia in studi concepiti con rigore scientifico, sia e più in polemiche e dibattiti estemporanei che stanno comunque a indicare che le acque si sono mosse, dopo la quiete dei primi quarant'anni del secolo. Tuttavia, si è osservato recentemente che Balzac è più citato che letto: è anche questa un'osservazione che può avere la sua parte di verità.

Questo nostro lavoro, e soprattutto la bibliografia critica che ne costituisce formalmente l'appendice, intende chiarire se e come possa parlarsi di un risveglio di interessi balzacchiani nel nostro paese, dal dopoguerra ai nostri giorni: e se questo risveglio c'è stato effettivamente, nostro intento è il poterne cogliere la genesi e l'importanza, quanto in esso vi sia di fittizio e di occasionale o quanto invece risponda a una più profonda esigenza degli studiosi e del pubblico.

Tutto ciò ci auguriamo risulti a sufficienza dal materiale che abbiamo raccolto e dai giudizi che il lettore vi troverà a nostro commento; tuttavia, per valutare con maggiore esattezza la più recente fortuna italiana del Balzac, occorre anche, a nostro avviso, richiamare rapidamente quello che è stato il cammino percorso tra noi da questo geniale narratore, sin da quando egli in persona apparve nel salotto milanese della contessa Maffei (e si era nel febbraio del 1837), dopo che già da cinque anni il livornese tipografo Vignozzi aveva dato alle stampe le prime traduzioni di alcune *Scene della vita privata*

scritte dal signor di Balzac.¹ Il titolo stesso di queste nostre pagine indica che non è nostro intendimento tracciare una storia completa della fortuna del Balzac in Italia dalle origini ai nostri giorni: una indagine minuziosa noi abbiamo voluto rivolgerla solo agli anni più prossimi. Tuttavia, questo primo e essenziale « inventario » della meno recente popolarità italiana dell'artista potrà costituire una utile introduzione alla bibliografia dell'ultimo decennio, consentendone da un lato una più meditata lettura, dall'altro fornendo a noi medesimi o ad altri la prima traccia da seguire per giungere domani a uno studio cronologicamente completo di questo argomento.

* * *

Quando si parla o si legge di Balzac e l'Italia, gli equivoci non sono infrequenti; infatti spesso si vuol alludere più ai soggiorni dello scrittore nel nostro paese, con tutti i clamori e i pettegolezzi che ne seguirono, oppure ai numerosi personaggi e riferimenti a cose italiane sparsi lungo tutto l'arco della *Comédie Humaine*, che non alla accoglienza che studiosi e lettori hanno fatto alle sue opere da quando esse apparvero tra noi.

È vero che, se si risale agli anni tra il 1830 e il 1850, non è possibile fare una separazione netta tra vicende biografiche dell'uomo e fortuna dello scrittore, nemmeno per quanto riguarda l'Italia; i due motivi si intrecciano continuamente portando a una naturale sovrapposizione dei giudizi, come avviene spesso in simili circostanze. Soltanto molto tempo dopo, quando si furono spenti gli echi dei soggiorni italiani del Balzac e delle polemiche che accompagnarono la diffusione in Italia di alcune pagine dell'opera che parvero denigratorie nei nostri confronti, i nostri uomini di lettere poterono rivolgersi a un più pacato esame della *Comédie Humaine*. D'altra parte, chi si è occupato fino ad oggi di Balzac e l'Italia, l'ha fatto quasi esclusivamente sotto l'insegna biografica e aneddotica che evidentemente presenta uno scarso interesse in sede di ricostruzione critica della fortuna dell'artista, fortuna che invece non è mai stata oggetto di uno studio approfondito e esteso nel tempo. Mentre per l'aspetto biografico-aneddotico ci limitiamo a ricordare l'esistenza di alcune note e diffuse opere sull'argomento,² cerchiamo di individuare, nelle

¹ I sei volumetti del Vignozzi, se non assolutamente i primi, sono certo da ritenere tra i primissimi pubblicati in Italia: è quanto afferma GIUSEPPE GIGLI nel suo *Balzac in Italia*, Milano, Treves, 1920, pp. 236.

² Queste opere sono: prima di tutto il già citato *Balzac in Italia* del Gigli, un onesto contributo alla biografia dello scrittore, pur con i suoi errori e le sue ingenuità; poi un libriccino di MARIA PISANI, *L'Italia nella « Commedia umana »*, Napoli, Soc. An. Ed. F. Perrella, 1927, che ricalca l'opera del Gigli e dove l'autrice ha raccolto, attraverso una paziente spigolatura, praticamente quasi tutti i più importanti riferimenti all'Italia e agli italiani sparsi nei romanzi dello scrittore. Va menzionato anche il mediocre libro di RAFFAELLO BARBIERA, *Il Salotto della contessa Maffei*, Milano, Treves, 1895, dove vi è un capitolo, il IV, dal titolo « Balzac nel salotto Maffei ». Dalle indicazioni bibliografiche contenute in questi tre volumi, il lettore potrà anche risalire a vari altri articoli e articoli, dedicati a questo o a quel particolare dei soggiorni in Italia del Balzac o della « presenza italiana » nei suoi romanzi.

loro grandi linee, quelle che chiameremo le premesse all'odierno rifiorire di interessi critici e di lettori intorno allo scrittore, esse sole ormai meritando un più attento esame. In effetti, almeno da quando Balzac pose piede per la prima volta a Milano, le varie gazzette accolsero, accanto alle cronache mondane dell'avvenimento, anche articoli critici più meditati, ora rivolti al complesso dell'opera, ora a questo o quel volume.³ È difficile, come già si è detto, sceverare per gli scritti di quegli anni la critica dalla cronaca mondana, il giudizio negativo dal pettegolezzo provinciale, le lodi attribuite a ragion veduta dagli incensamenti fatti per ripicco ai biasimi altrui. E certo talvolta è preferibile la lettura di una « cronaca », biografica e aneddotica, ma viva,⁴ a quella di pretesi articoli critici appannati da un diffuso grigiore. Comunque, dal 1837 al 1839, già vari letterati e pubblicisti, principalmente a Milano, si occupano del Balzac con serietà d'intenti:⁵ tra i recensori, si incontrano i nomi di A. Piazza, Ruffini, Lambertini,⁶ Brofferio, Turotti, Ignazio Cantù (fratello del più illustre Cesare) e Gaspere Aureggio, mentre non si faranno attendere i severi giudizi del Tommaseo e di Giuseppe Mazzini. Se per certuni si tratterà di opinioni espresse fuggevolmente, da altri come il Piazza⁷ e, soprattutto, il Cantù e l'Aureggio, l'argomento sarà affrontato con maggiore impegno; e altrettanto faranno a Venezia Tommaso Locatelli e Angelo Fava. Dell'Aureggio ci resta un opuscolo così intitolato: *De Balzac, pensieri di Gaspere Aureggio* (Milano, per Luigi Giacomo Pirola, MDCCCXXXIX), nel quale il suo autore, che doveva essere un onest'uomo, dopo aver più volte riprovato gli attacchi mossi al Balzac dal Lissoni⁸ e da molti altri a proposito dei presunti sentimenti anti-italiani dello scrittore, afferma che « enumerare i prodigiosi meriti di De Balzac sarebbe impresa troppo ardua » e, dopo vari altri

³ Si distinse, per le numerose e obbiettive recensioni, *Il Ricoglitore italiano e straniero, ossia Rivista mensile europea di scienze, lettere, belle arti, bibliografia e varietà*, Milano, Editore Antonio Fortunato Stella e figli.

⁴ Ecco un felice profilo del Balzac tracciato da Cesare Cantù, riferendo di una visita dello scrittore al Manzoni: « Gran corpo, gran naso, vasta fronte, collo toroso, attorniato da un poco più che nastro; occhio da domator di fiere; chioma folta gettata indietro, sorverchiata da un gran cappello floscio, era una testa potente con vedute non comuni: avido di denari e infangato nei debiti, infatuato di sé, voleva apparire eccentrico in tutto per far parlare di sé » (C. CANTÙ, *Alessandro Manzoni: Reminiscenze*, Milano, Treves, 1882, vol. II, pp. 94-96).

⁵ Abbiamo attinto diverse indicazioni bibliografiche, per questo periodo e per la seconda metà dell' '800, oltre che dal citato volume del Gigli, dall'articolo di PAUL ARIGHI, *Balzac et le vérisme italien*, in « Revue de littérature comparée », Paris, Boivin, 1950, 24^e année, n. 2, avril-juin, pp. 236-249.

⁶ Direttore della *Gazzetta di Milano*.

⁷ In verità Antonio Piazza va ricordato soprattutto perché si occupò parecchio del Balzac: prima, in un articolo apparso il 23 febbraio 1837 sulla *Gazzetta di Milano*, dove egli dette allo scrittore un trionfale benvenuto; poi per vari « pezzi » da lui pubblicati sul *Corriere delle Dame*, un diffuso periodico di mode, letteratura, teatro e varietà che egli stesso dirigeva. Ma si tratta sempre di articoli dal tono mondano, senza interesse critico, dove il Piazza seguiva molto la corrente: i suoi articoli persero via via di calore man mano che andarono guastandosi gli umori della buona società verso lo scrittore.

⁸ A. LISSONI, *Difesa dell'onore dell'armi italiane oltraggiato dal signor di Balzac nelle sue scene di Vita Parigina e Confutazione di molti errori della Storia Militare delle guerre di Spagna fatte dagli Italiani*, Milano, Tipografia e Libreria di Felice Rusconi, 1837.

elogi, inizia l'esame dei suoi molti racconti e romanzi sino ad allora conosciuti in Italia. I giudizi dell'Aureggio meritano di essere ricordati perché ruotano tutti attorno a quello che fu allora uno dei canoni principali di valutazione, al quale ricorrevano apologeti e detrattori: la moralità o meno dell'opera balzacchiana.

«... Le *Marana* sono viziose, ma son pure punite — scriveva l'Aureggio —.... Nel *Medico di campagna* il vizioso, trasformato in eroe, stende ovunque la sua mano soccorrevole.... Io voglio sperare che chi avrà letto quella patetica e terribile descrizione (in la *Peau de chagrin*) non vorrà accagionare l'autor nostro d'inutilità nelle conseguenze del costume, e di mancanza di scopo morale.... La *duchessa di Langeais*; La *Giovinetta dagli occhi d'oro*: si ponga, con poche eccezioni, tra le produzioni da riprovarsi....». Più acuto, viziato da minori ingenuità, appare il giudizio di Ignazio Cantù pubblicato come lungo articolo (*Onorato de Balzac*) nei fascicoli di novembre e dicembre 1837 della rivista *Il Ricoglitore italiano*; il Cantù dichiarava inizialmente di non voler in alcun modo entrare nelle note polemiche sui presunti sentimenti anti-italiani dello scrittore, perché «la critica accoglie il suo nome per esaminarlo, svestirlo di tutti i prestigi ed osservare quali siano i vari titoli che ha alla comune estimazione, quale il merito principale della sua scuola, quali le conseguenze che ne possono derivare....». E osservava, procedendo nell'esame dell'opera:

Con tanta perspicacia colorisce ed anima le sue scene, dove la società compare in tutte le affettazioni e minutezze, in tutti i complimenti, in tutta l'eleganza. Se non nobilita il secolo nostro, lo dipinge al vero, poiché le più tenui modificazioni sono quelle appunto che distinguono la società nei diversi tempi, nelle diverse condizioni, nei diversi luoghi.... anche qui regnano i soliti difetti di Balzac, prolissità, esagerazione, qualche cosa che non regge sempre alla morale; come vi risplendono le sue solite virtù: brio, naturalezza di dialogo, dipintura viva e risentita.

Parole tutte, come vediamo, dove si fa strada quello che poi, prima del Baudelaire, sarà il giudizio su cui concorderà quasi tutta la critica dell' '800: Balzac osservatore minuzioso e pittore dal vero dei costumi del suo tempo. Un giudizio analogo esprimeva già qualche mese prima, a Venezia, Tommaso Locatelli in un ampio articolo apparso il 16 marzo sulla *Gazzetta privilegiata di Venezia*, salutando l'arrivo dello scrittore nella città: ma anche il Locatelli, come tutti i suoi colleghi, cominciava con le lodi e con osservazioni anche acute, ma inciampava regolarmente sul *tabou* della moralità:

Ma Balzac ha con le lettere e la morale un gran torto: considerò l'uomo e la società solamente dal lato peggiore; entrò con le sue opere nel più cupi misteri del vizio, ne cercò, sto per dire, la poesia.... I suoi quadri, i suoi caratteri sono il più delle volte di siffatta morale difformità, sì tetri, sì neri che ti serrano il cuore....

E si potrebbe naturalmente continuare; e se il Locatelli si esprimeva in tal modo, lui che pure fu un estimatore del nostro scrittore, assai più apoca-

littico era un altro articolo,⁹ concepito anch'esso sotto il manto di una apparente obbiettività critica, e dovuto alla penna di Angelo Fava, un letterato non affatto oscuro. Di esso citeremo una sola battuta:

Guai alla giovinetta, sotto il capezzale della quale posano i libri di Balzac! ella si accosterà all'ara nuziale come un'anima inaridita, la sua verginale corona sarà menzognera, ch  la verginit  del cuore   perduta per sempre.

Un illustre detrattore dei meriti balzacchiani fu Niccol  Tommaseo, il quale da Parigi, dopo aver consigliato Cesare Cant  a scrivere « un articolo alquanto severo sui romanzi del Janin, del Balzac, e simili: tanto per disvischiare gl'italiani dalle panie francesi », gli scriveva il 7 aprile 1837:

.... che il Balzac sia accarezzato cost  me ne duole pi  che d'una nuova invasione di Barbari. Son queste, mio caro, le nostre piaghe; e di queste vivono i bachi che voi sapete.... Dite del resto a codesta crassa galanteria milanese, che il Balzac   tenuto fino a Parigi per cosa ridicola e bassa; scrivente manierato senza la potenza di que' che si creano una maniera; pittore minuzioso della parte materiale di certe cose, ignorante del resto, sterile si di fantasia si d'affetto.¹⁰

Da questo primo spoglio di giudizi, dai quali non si discostano gli altri pi  occasionali che per brevitt  non citiamo, ci pare di poter stabilire alcuni punti fermi sulla prima fortuna del Balzac in Italia. Innanzitutto, la sua popolaritt  fu indubbia e i cronisti letterari e mondani colsero ripetutamente nel suo personaggio vivente un ottimo spunto per i loro elzeviri, mentre le sue opere, note a molti nella lingua originale, godettero anche di una buona diffusione attraverso le traduzioni (quasi una trentina, tra il 1832 e il 1852). In sede pi  propriamente critica, si fa strada, come abbiamo gi  accennato, quella che poi sar  l'opinione proverbiale, cio  che il Balzac eccella soprattutto nella osservazione minuziosa di uomini e cose; e meritano una citazione anche le parole che gli dedic  il Guerrazzi nel suo racconto *La Torre di Nonza*: « ch'egli ti risparmi un ragnatelo, o un chiodo, tu lo speri invano; pari, anzi superiore in questo a' dipintori fiamminghi, i quali ritraendo co' pennelli la natura non ti fanno grazia n  di una fibra di bietola, n  di un pelo di palpebra di lepre, n  di un sommolo di ala di anitra.... ». D'altra parte non stupiranno le accuse, anche violente, di immoralitt  che gli furono rivolte dai critici benpensanti e pedanteschi del tempo, se si pensa che a simili accuse egli non riusc  a sottrarsi nemmeno nel suo paese,¹¹ dove pure si era di

⁹ Apparso sul settimanale veneziano *Il Vaglio*, antologia della letteratura periodica, n. 15, 15 aprile 1837.

¹⁰ Da *Il primo esilio di Niccol  Tommaseo (1834-1839), lettere di lui a Cesare Cant *, edite e illustrate da E. VERGA, Milano, L. F. Cogliati, 1904.

¹¹   nota a questo proposito la difesa di se medesimo, abbastanza spavalda, che egli fece nell'*Avant-propos* alla *Comédie Humaine*: « Le reproche d'immoralit , qui n'a jamais failli   l'écrivain courageux, est le dernier qui reste   faire quand on n'a plus rien   dire   un poète. Si vous  tes vrai dans vos peintures, si   force de travaux diurnes et nocturnes vous parvenez    crire la langue la plus difficile du monde, on vous jette alors le mot immoral   la face ».

vedute assai più liberali. E l'accusa non gli venne solo da parte dei più re-trivi; lo stesso Mazzini, in un noto articolo sulle *Condizioni presenti della letteratura in Francia*, si riferiva a lui e a molti altri quando affermava che « l'immenso vuoto lasciato dal Romanticismo accolse intanto la gente della letteratura leggera, com'essi la chiamano, volgare e immorale, come a me sembra.... ». In effetti, nell'ostilità a Balzac, si trovarono uniti partigiani delle più opposte tendenze; da un lato, lo si è detto, i custodi più gretti della « morale » corrente,¹² ai quali si affiancarono tanto strettamente da confondersi con loro gli ultimi esangui depositari dell'Arcadia settecentesca, mossi nella loro irritazione dal pregiudizio formale contro il « romanzo » in se medesimo, considerato ancora un genere letterario di basso conio; dall'altro, coloro che pure erano all'avanguardia, i paladini del romanticismo idealistico e religioso del primo cinquantennio del secolo, i quali non potevano non essere urtati dall'affresco apparentemente plumbeo e non rischiarato da nessuna luce interiore che il greve Balzac andava dipingendo intorno ai costumi della società del suo tempo. Quella società, pur con i suoi due o tremila personaggi, non poteva certo costituire agli occhi dei romantici l'incarnazione letteraria di quel mito del popolo ad essi tanto caro in arte, in politica, nella vita sociale: soltanto noi, oggi, con lo sguardo ormai distante, possiamo cogliere quanti elementi romantici confluissero nel realismo balzacchiano, di quale creta fossero impastati i suoi conquistatori e i suoi ribelli. Senza dire che la « missione » purificatrice e liberatrice, confidata mazzinianamente all'arte, non pareva certo trovare un adepto fedele in questo narratore straniero, la cui società corrotta non poteva esser presa a modello da uomini che avevano un occhio alla letteratura e uno alla patria, ancora alle soglie della sua unità politica e morale. Si profila quindi in Italia, vivente ancora lo scrittore, quello che a noi pare costituisca il suo destino più singolare fino ai nostri giorni: la sua popolarità è più o meno grande, ma egli è e resterà sempre un isolato, esaltato dagli uni e invisibile agli altri, e dovrà attendere gli odierni dibattiti perché si cerchi di vedere in lui, oltre al narratore geniale e straripante, un innovatore profondo del romanzo ottocentesco e uno dei maestri del realismo moderno.

Spentisi gli echi dei soggiorni italiani dello scrittore, il nome di Balzac sparirà per qualche anno dalle cronache letterarie: non è solo la sua prima e occasionale popolarità che tende naturalmente a esaurirsi, ma è il paese tutto, ormai preso dai grandi eventi risorgimentali, che distoglie lo sguardo dalle *querelles* puramente letterarie. Occorrerà attendere i primi battibecchi sulla nuova letteratura « veristica » (ci serviamo, per comodità, di questa tradizionale definizione, pur ricordando che la strada del moderno « realismo » era stata già aperta e percorsa in Italia da Alessandro Manzoni), perché egli torni a riaffacciarsi confusamente alle menti dei nostri uomini di lettere;

¹² Su questo punto, si può anche utilmente leggere un opuscolo di G. GAMBARIN, *Per la fortuna di alcuni scrittori stranieri nel Veneto nella prima metà dell'Ottocento*, Venezia, 1914, pp. 26.

già alcuni studiosi ¹³ hanno sottolineato l'influenza balzacchiana sulle formule che tentarono di elaborare i teorici della « Scapigliatura » milanese e sono stati fatti i nomi dell'Arrighi, del Tarchetti e di altri « scapigliati » che avrebbero riecheggiato, più o meno coscientemente, motivi e formulazioni dello scrittore. Effettivamente, una influenza di carattere almeno formale si può constatare nell'opera del maggior artista uscito dal movimento milanese, Giuseppe Rovani (il quale, a dire il vero, fu più uno « scapigliato » onorario che altro); la concezione ciclica del romanzo, così come egli la concretò nei venti libri che compongono i suoi *Cento anni*, vuole evidentemente ripercorrere l'architettura della *Comédie Humaine* e anche se il Rovani non nomina il Balzac, sembrano ispirate dal narratore francese queste affermazioni contenute nel *Preludio* all'opera: ¹⁴

.... così che la differenza originale tra il nostro libro e i libri congeneri, consistesse in ciò appunto, che, dove per consueto gli attori sono individui operanti nel tempo limitato d'un periodo della vita, nel nostro lavoro gli attori fossero invece famiglie, la cui vita camminasse con le generazioni, cogliendo da ciò occasione di tenere dietro agli svolgimenti gradualì di tutte le parti che costituiscono la civiltà di un paese....

I punti di contatto potranno essere anche altri; la presenza del denaro come uno dei motivi centrali anche nel romanzo del milanese, una comune concezione sulla « missione » dello scrittore e dei suoi diritti e doveri verso la società e la aspirazione alla *sistematicità* propria ad ambedue, costituiscono elementi di affinità forse più che formale, fatte naturalmente le debite proporzioni tra i due ingegni. Al nome del Rovani e agli altri citati se ne potrebbero poi aggiungere dei nuovi, per questo periodo che segna il trapasso dalla smorta produzione degli ultimi manzoniani all'avvento delle nuove leve « veriste »; ma si tratterebbe di una indagine troppo ampia per questo breve scorcio che andiamo tracciando e anche scarsamente valida e fruttuosa. Nel primo ventennio seguito alla morte dello scrittore, il suo nome non appare in Italia che molto raramente e si dovrebbe quindi procedere più che altro a un'indagine sulle inconfessate e dubbie influenze che egli avrebbe esercitato su questo o quel modesto narratore, mentre la critica e la cronaca parevano averlo dimenticato.

Non più solitario, ma insieme a Flaubert, Maupassant, i Goncourt e Zola, Balzac riappare invece sulla scena letteraria italiana dopo il 1870, quando l'ingenua foga da cui erano mossi tanti adepti della nuova scuola verista trovò il suo quotidiano alimento nella lettura e nelle dispute attorno alle opere di questi narratori d'oltr'alpe. Si può dire che il riconoscimento più aperto gli venne da Luigi Capuana, quest'uomo sul quale si è poi volentieri fatta dell'ironia per i suoi limiti d'artista e soprattutto per le sue ingenuità di apostolo del nuovo verbo verista, ma che ha svolto certamente una funzione

¹³ Soprattutto P. NARDI nel suo volume *Scapigliatura*, Bologna, Zanichelli, 1924, pp. 336.

¹⁴ G. ROVANI, *Cento anni*, Ist. Ed. Italiano, Milano, 1914, p. 36.

meritevolissima nella storia della cultura e del gusto, battendosi per un rinnovamento europeo della nostra letteratura, contro le pastoie provinciali e arcadiche in cui essa era più o meno invischiata in quegli anni. Così egli scriveva in un suo rapido profilo giornalistico¹⁵ dedicato allo scrittore, e che costituisce l'avvio di uno studio critico:

.... La fama del Balzac s'è formata lentamente. Per la maggior parte dei suoi contemporanei il romanzo di lui somigliava in molti punti a quella che oggi vogliamo chiamare la *musica dell'avvenire*; era una forma *anticipata*. Oggi noi vediamo benissimo come tutto il romanzo moderno sia già nel Balzac, anche il *naturalista*, anche lo *sperimentale* poiché lo si vuole chiamare così. Il Flaubert, i De Goncourt, lo Zola, procedono tutti direttamente da lui.... Studiare in che modo le forme incipienti del romanzo di carattere si sian trasformate e perfezionate nelle sue mani, come si perfezionarono contemporaneamente in quelle di altri scrittori le forme del romanzo di avventure: in che modo dal romanzo di carattere sia poi nato nel gran lavoro del Balzac il romanzo di costumi, e come questo sia oggi diventato per opera del Flaubert, dei De Goncourt e dello Zola il romanzo contemporaneo, non sarebbe certamente inutile per tutti coloro che si sforzano di trapiantare in Italia questo fiore letterario rimasto fino ad oggi un fiore esotico per noi. I nostri costumi, i nostri sentimenti, i nostri vizii, le nostre virtù sono lì che aspettano ancora il loro storico, il loro pittore, il loro Balzac.

Parole molto penetranti e giudizio assai più lucido di quelli tratteggiati negli stessi anni da numerosi critici e narratori; qui le citazioni potrebbero farsi più numerose perché il romanzo francese contemporaneo, che lo si definisca realista, naturalista o sperimentale, costituiva allora il *point de repère* a cui tutti si richiamavano, e Balzac rientrava nel mazzo. Abbiamo un Salvatore Farina che parla del «realismo ad oltranza» del nostro scrittore; un Ferdinando Martini che scende in campo con l'arguzia che gli è propria contro un piccolo giornalista che faceva tutto un fascio di Balzac, Rochefort, Vallès e Vermersch (e già il Capuana aveva dovuto vedersela con un discepolo dell'abate Fornari che aveva dissertato su «il vuoto Dumas, il leggerissimo Balzac, il lubrico de Koeh»); un Giorgio Arcoleo, che parlerà con una certa diffidenza del «grande realista» e dello «scetticismo epicureo» proprio a lui e agli altri della sua scuola.¹⁶ Bastino questi pochi richiami per comprendere che, se Balzac torna in quegli anni agli onori della cronaca letteraria, ciò avviene in maniera estremamente frammentaria e confusa; né si tacciono d'altra parte le vecchie accuse di immoralità, mai sopite, che saranno riprese e portate praticamente avanti sino alla fine del secolo, oltre che dai gazzettieri più pavidì, anche da nomi illustri come quello del Fogazzaro.¹⁷ Ma se si

¹⁵ Poi raccolto in *Studi sulla letteratura contemporanea*, Catania, N. Giannotta, 1882, pp. 73-99.

¹⁶ Questi scrittori sono tutti ricordati da P. ARRIGHI, *op. cit.*; ecco le indicazioni bibliografiche corrispondenti: S. FARINA, in *Rivista minima* (Firenze, Milano, Napoli), marzo 1872; F. MARTINI, *Fra un sigaro e l'altro*, Milano, Brigola, 1876; G. ARCOLEO, *Letteratura contemporanea in Italia*, Napoli, Perrotti, 1875.

¹⁷ Nel suo discorso *L'avvenire del romanzo in Italia*, in «Atti dell'Accademia Olimpica», Vicenza, 1872, 2ª ediz., Vicenza, 1928. Il Balzac in verità non vi è nominato, ma tutte le rampogne fogazzariane contro la «turpitudine» del romanzo francese paiono rivolgersi anche a lui.

vuol fare un po' di luce in questo ribollire di passioni letterarie, nutrite di linfa europea che animarono l'Italia dopo il 1870, crediamo che anche una più attenta spigolatura degli scritti e dei richiami attorno al nostro scrittore non porterebbe a conclusioni dissimili di quelle che ora esponiamo. È vero che il nome di Balzac ricorre più frequentemente nelle cronache del tempo, come è vero che una maggiore conoscenza delle sue opere porta anche a un affinamento dei giudizi critici (come quello citato del Capuana), che in ogni caso si fanno, vorremmo dire, più scaltriti e meno grezzi di quelli che circolavano ai tempi dei vari Aureggio, Locatelli e Ignazio Cantù. Ma intanto, come si è detto, il fenomeno è in parte spiegabile con quella sete di letture vive e nuove che tormentava il pubblico colto di allora, in un'Italia che era stata troppo a lungo isolata dall'Europa e che adesso anelava di riprendervi il proprio posto: quindi il nome di Balzac non correva certo sulle bocche dei letterati più di quelli di Flaubert, Maupassant e Zola,¹⁸ per non citare che i più letti tra i meritevoli, e tra questi nomi quasi si confondeva. Tuttavia, egli fu probabilmente quello per il quale si sentì meno l'esigenza di un discorso critico più meditato, al di fuori delle citazioni occasionali quasi d'obbligo verso colui che poteva apparire il vulcanico patriarca della nuova narrativa. Arrivati in ritardo, i letterati e gli innovatori italiani dovevano forzatamente anteporre a una costruzione realistica, certo, come quella della *Comédie Humaine*, ma troppo scomposta e per lo più ancora avvolta nelle nebbie, opere più lucide e più vicine alle loro esigenze, forse meno valide artisticamente, ma certo assai più « dentro il loro tempo », che voleva essere, come sappiamo, il tempo della scienza, anzi della « verità » scientifica. Balzac aveva voluto, è vero, essere un *sistematico* e della scienza (e delle pseudo-scienze) aveva subito il fascino: ma sotto questo aspetto, le sue furono sempre, a nostro parere, ingenuità geniali, troppo intrise di elementi mistici, romantici e visionari, perché potessero far realmente presa su un pubblico che, non lo si dimentichi, lo leggeva a trenta o quarant'anni di distanza. È il tempo di Emile Zola, non di Honoré de Balzac; lo osservava del resto lo stesso Francesco De Sanctis:¹⁹

La corruzione politica e sociale, in cui era la Francia fin da' tempi di Luigi Filippo, aveva già ispirato il romanzo francese. Esauste le velleità classiche e romantiche, la letteratura volgeva le spalle alle Lucrezie romane e medioevali, i due tipi delle due scuole combattenti, e prendeva abito e color nazionale, scegliendo a materia la storia e i costumi paesani, ora per via di allusioni, come nel *Roi s'amuse*, ora per via di tesi,

¹⁸ A proposito dei rapporti ideali tra questi narratori e il Verga, si può vedere il volume di L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 5ª ed., 1955. Quanto al Balzac, più che soffermarsi sulla influenza che egli avrebbe potuto esercitare sul Verga (ipotesi assai azzardata e che nessuno ha mai portato avanti con convinzione, tanto che non occorre controbatterla a lungo), il Russo accenna a un accostamento tra Grandet e Gesualdo, tra gli eroi dell'*argent* e gli eroi della *roba*, ma per sottolineare come per i primi la conquista del denaro si esaurisce sovente in se medesima, per gli altri « la roba è idoleggiata non come roba, ma per il travaglio che è costata ». Grandet è un personaggio strettamente economico, Gesualdo è un personaggio « economico-religioso ».

¹⁹ In *Nuovi saggi critici*, Napoli, Morano, 5ª ediz., 1892, pp. 366-367.

come dalla *Matilde* della Sand alla *Femme de Claude* del Dumas, ora per via d'intrecci atti a muovere la curiosità, come ne' *Misteri di Parigi*. Questi romanzi sono in fondo psicologici, avendo per base un'azione determinata dallo sviluppo de' caratteri o de' fenomeni psichici. Questo è il vero titolo d'onore della moderna letteratura dirimpetto all'antica, di aver sostituito agl'intrecci curiosi e attraenti de' Gil Blas, delle Pamele e delle Clarisse, una storia fina e conscia dell'anima, dove è principe il Balzac, non solo per arte di stile, ma per finezza di osservazione.

Ma il romanzo psicologico non poteva parere sufficiente ne' tempi nostri, quando i fenomeni psichici non sono più un primo filosofico, anzi sono un effetto di cause più alte e più lontane. La storia psicologica è divenuta una storia naturale, dove resta assorbita l'anima stessa. Come questa trasformazione sia avvenuta anche nell'arte, e per quali gradazioni, e con quali strani miscugli di panteismo e di materialismo, riflettendo in sé in modo grezzo e talora contraddittorio tutto il movimento intellettuale di questo secolo, sarebbe un lavoro critico interessantissimo e sperabile, se i nostri letterati, sperduti nella critica spicciola e giornalistica e giornaliera, e spesso frivola, si volgesero a queste altezze. Incalzato dall'argomento, io esamino in che modo questo movimento si riflette in Emilio Zola.

E naturale che educato in mezzo a questo nuovo ambiente del pensiero moderno, il nostro giovane dee guardare il romanzo alla Balzac, come una forma già esaurita, e dee volgere in mente un *nescio quid* corrispondente a' nuovi studii. Nella sua audacia giovanile tutte le regole dell'arte generalmente ricevute gli paiono fittizie e arbitrarie, e dice in sé stesso: la regola sono io.

E ancora scriveva il nostro maggior critico, riferendosi questa volta al solo Zola, ma con parole per noi molto utili:

L'artista di questa scuola è Zola. E lui che pur combattendo ogni tendenza convenzionale dell'arte, e atteggiandosi a novatore, ripiglia le tradizioni, e non distrugge, ma compie il romanzo psicologico e storico assorbendo e realizzandolo ancora più nel suo romanzo fisiologico. Quel preteso verismo era una depravazione, come sogliono essere tutte le reazioni. Il realismo di Zola è una continuazione, un ulteriore sviluppo del passato, perciò un passo innanzi, un progresso. Egli è riuscito a riempire una lacuna nello studio critico dell'uomo, aggiungendo all'elemento psichico e storico anche i fattori naturali, prima vita da cui sorgono gli stessi fenomeni psichici, e la cui azione collettiva forma l'ambiente storico.... (il suo romanzo) è un progresso artistico corrispondente al progresso scientifico, che ha reso scienza l'antropologia e la pedagogia.

Si dirà: ma il De Sanctis fece anche riserve non lievi sull'arte dello Zola e, soprattutto, sulle sue teorie « sperimentali ». È vero: ma egli che non si astraeva mai dal suo tempo, mentre sentì il bisogno di dedicare a questo narratore ben undici articoli giornalistici, oltre alla conferenza *Zola e l'Assommoir*,²⁰ non gettò che uno sguardo rapidissimo sul Balzac,²¹ del quale le parole che abbiamo citate costituiscono senza dubbio la parte di maggior

²⁰ Gli articoli apparvero sul giornale *Roma*, per essere poi raccolti nei *Nuovi saggi critici*, ed. cit., nel capitolo *Studio sopra Emilio Zola*; la conferenza, prima edita in opuscolo, è stata poi accolta in *Scritti varii, inediti o rari*, a cura di B. Croce, Napoli, Morano, 1898, II, pp. 59-84. Vedili ora in *Saggi critici*, III, a cura di L. Russo, Bari, Laterza, 1953.

²¹ In tutta l'opera desanctisiana, il nome del Balzac ricorre soltanto quattro volte, oltre a quella citata, e sempre in maniera molto fuggevole, se non addirittura irrilevante. Si vedano: *Saggi critici*, ed. cit., I, 145, 158 n. e 300; *La poesia cavalleresca e scritti vari*, a cura di M. Petrini, Bari, Laterza, 1954, p. 51.

rilievo. E questo mancato interesse desanctisiano per il nostro scrittore, se esclude un giudizio sostanziale, costituisce tuttavia, a nostro avviso, un indice assai indicativo per misurarne la popolarità di quegli anni: popolarità accresciuta,²² ma non tale da toglierlo concretamente dal suo isolamento e da collocarlo al centro degli interessi della critica e del più vasto pubblico. Del resto, lo stesso Capuana non mancò di rimproverargli più tardi la sua mancanza di « obbiettività » e un altro critico del tempo, assai fine e moderatamente sensibile, Vittorio Pica, dopo aver parlato della sua opera « titanica » e aver riconosciuto in lui « il vero inauguratore della nuova formula artistica corrispondente alle tendenze scientifiche e al bisogno di verità della nostra epoca » doveva comunque concludere:

Iniziando, con meraviglioso intuito, la letteratura della verità.... il Balzac non aveva, a parlar schietto, un concetto chiaro e determinato di ciò che stava per fare né seguiva un piano già prestabilito dalla sua mente, ma cedeva agli impulsi dello speciale suo temperamento artistico. Nelle sue opere quindi, vi erano, sì, i germi della grande evoluzione letteraria del nostro secolo, ma la nuova formula non vi era però bene espressa e determinata, sicché bisognava da detti germi saperla sviluppare.²³

In fondo, se vi fu qualcuno in quegli anni, oltre ai nomi che abbiamo citato, a prendere in modo più deciso le difese del nostro romanziere, furono uomini che, per un verso e per l'altro, ne esaltarono il nome più per polemica contro lo zolismo imperante che per meditata convinzione; pensiamo, ad esempio, ai vari carducciani rincuorati dalle sfuriate del maestro contro chi scambiava « per cima dell'arte la fotografia », i quali potevano cogliere nel Balzac, tra l'altro, ciò di cui era certamente sfornito lo Zola, « l'ideale mistico e l'eterno femminile del medio evo ».²⁴ Balzacchiani per amor di polemica, e sempre su un piano giornalistico, furono anche Giustino Ferri e Edoardo Scarfoglio.²⁵ Ma ormai anche le polemiche del periodo verista volgono al declino; lo stesso Zola comincia ad essere accantonato e Balzac non può certo aspirare a una sorte migliore, lui che non era mai stato veramente al centro di queste polemiche e di questo convergere degli interessi verso la più recente narrativa francese. Il naturalismo francese cede il passo al naturalismo russo, altri sono i nomi su cui si appuntano ora i dibattiti dei critici e le curiosità dei lettori, in una Italia sempre più aperta alle più

²² Quanto alle traduzioni, per tutta la seconda metà dell' '800, il GIGLI, *op. cit.*, riporta una ventina di titoli: non molte, certo, ma si sa che questo delle traduzioni non costituisce l'indice esclusivo della popolarità di un narratore francese.

²³ *Romanticismo, Realismo, Naturalismo*, in « La Gazzetta letteraria, artistica e scientifica », Torino, 1884, anno VIII, n. 14, p. 110.

²⁴ Quest'ultime parole sono di Enrico Nencioni nel suo *Il romanzo di un romanziere*, in « Fanfulla della Domenica », Roma, anno VII, n. 47, 22 novembre 1885; del medesimo, si veda anche *Donne e romanzi*, *ibid.*, n. 34, 21 agosto 1887. Per intendere gli umori di questo gruppo, accenni alla questione che ci interessa si trovano anche nel volume *Alla ricerca della verecondia* (Chiarini, Lodi, Nencioni, Panzacchi), Roma, Sommaruga, 1884 (apparso in una successiva edizione a cura del Formiggini, Roma, 1927).

²⁵ Citati, con la relativa indicazione bibliografica, da P. ARRICHI, *op. cit.*

recenti esperienze della letteratura europea: il realista Balzac potrebbe forse ancora avere la sua grande giornata ora che si fa manifesta l'insofferenza verso l'ultimo fiacco o sguaiato verismo degli epigoni e che le teorie scientifiche e sperimentali se ne escono dalla letteratura per rientrare nel campo, meno brillante ma più a loro proprio, della scienza. Ma così non avviene e a noi, in questo rapido *excursus*, non resta che prenderne atto: Balzac è entrato sulla scena letteraria italiana insieme a Flaubert, Zola, Maupassant e, confuso a loro, cede nuovamente il passo. D'altra parte è noto che non è solo questione di narratori russi che si sostituiscono ai francesi, questo è soltanto uno tra gli indici del nuovo gusto e dei nuovi orientamenti; sono anche gli anni in cui l'artificiosa problematica del Fogazzaro fornisce un nuovo alimento alle gazzette e ai salotti letterari, mentre appaiono nella nostra letteratura i due nomi che, pur così diversi, la domineranno per tutto il primo quarantennio del nuovo secolo, Gabriele D'Annunzio e Luigi Pirandello.

Non paia eccessivo se parleremo di questo quarantennio come di un periodo unico, se lo si guarda nella prospettiva che a noi interessa. È il periodo in cui Balzac, pur mantenendo la sua relativa popolarità tra il pubblico più vasto, cessa di essere al centro di quelle polemiche che, bene o male, lo avevano coinvolto insieme ad altri nell'ultimo trentennio dell' '800. L'Europa letteraria ha altre alchimie e altri fantasmi da rincorrere, ed è fuori luogo ritracciarne qui la storia. Se possiamo dire schematicamente che la fortuna di un narratore si nutre di alcuni diversi presupposti (studi scientifici, polemiche e dibattiti estemporanei, influenze su altri scrittori, diffusione popolare delle sue opere) si potrà affermare che Balzac non sparisce dalla vita letteraria italiana grazie soprattutto alla cultura universitaria e accademica: o, meglio, grazie a più pacati scritti che studiosi anche di varia formazione gli dedicano in questi anni. E ciò non esclude che, soprattutto nel primo decennio del secolo, si colgano qua e là tardivi echi delle non lontane polemiche (e Zola è sempre un punto di passaggio obbligato, se si vuol risalire a Balzac), ma si tratta di voci che si faranno sempre più rare. In effetti, per questo periodo, il nostro « inventario » registra scritti di varia natura, che ora si pongono sul piano di importanti contributi per la comprensione totale o parziale del mondo dello scrittore, ora e assai più spesso, non escono dall'ambito di diligenti e marginali giudizi, ma che comunque si distaccano dai precedenti per il loro tono più moderato e distante. Diremmo che più intensa ma anche meno viva, è la produzione del primo ventennio: ²⁶ tra essa fa

²⁶ Relativamente a questo periodo, ecco il risultato di un nostro spoglio bibliografico (che non ha alcuna pretesa di completezza): V. MORELLO, *Nell'arte e nella vita*, Milano-Palermo, Sandron, 1900; Id., *L'energia letteraria*, Torino-Roma, Casa ed. Nazionale, 1905; V. A. ARULLANI, *Una dedica del Balzac*, in « Fanfulla della Domenica », Roma, XXIV, n. 11, 16 marzo 1902; P. TOLDO, *Rabelais et H. de Balzac*, in « Revue des études rabelaisiennes », Paris, 2^a fasc., 1905; P. ORANO, *I moderni*, Milano, Treves, 1908; F. MARTINI, *Nel centenario di Giuseppe Giusti (Villon, Béranger, Balzac)*, in « Illustrazione Italiana », Milano, XXXIV, II, 22 agosto 1909; S. SIGHELE, *Nell'arte e nella scienza*, Milano, Treves, 1911; B. SANVISENTI, *Una lettera* (alla contessa Sanseverino per « Le secret des Ruggieri »), in « Il libro e la stampa », Milano, VII, n. IV-V, 1913; G. CRISTO-

spicco un eccellente profilo del Balzac « rabelaisien » dovuto a Pietro Toldo, nel quale la finezza del lettore è sorretta da un'attenta esegesi testuale; seguono alcune brillanti pagine del Borgeese su *L'amour masqué*, ovvero *Impudence et bonheur*, rimasto inedito sino al 1911 e che il Borgeese considerava come una pausa scherzosa che il Balzac volle concedersi (« Vulcano sdraiato, scherza con gli attrezzi della sua fucina »); un'analisi di Zola e richiami a Balzac di Paolo Orano; le pagine di uno scienziato e sociologo, come Scipio Sighele; varie modeste indagini filologiche e stilistiche o ricerche di fonti e modelli (Arullani, Zacchetti, Cristofori, ecc.); un profilo del giornalista Di Belsito, modestissimo nel suo contenuto, ma raccolto in una collana di larga diffusione popolare; scritti celebrativi di maggiore o minore impegno (Martini, Sanvisenti); curiosità aneddotiche e contributi biografici (Gamarin, A. Neri, ecc.), che s'incanaleranno poi nell'opera già citata del Gigli. Certo, a parte le pagine del Toldo, ottima introduzione critico-filologica alla lettura dei *Contes drolatiques* (e che si inquadra perfettamente in quello che fu il carattere prevalente degli studi italiani di tale periodo rivolti alla letteratura francese), e qualche altro vario spunto di studiosi e pubblicisti, a noi non risulta alcun giudizio completo e meditato sullo scrittore che preceda cronologicamente le pagine dedicategli da Benedetto Croce; anche il De Lollis, se non andiamo errati, non si spinse oltre una affrettata definizione di Balzac, scrittore « troppo frettoloso e ineguale ».²⁷ Scavando più in profondità in questi anni, si potrà anche arrivare a maggiori scoperte: ma, da un lato, questo è un compito che non ci siamo per ora prefissi, dall'altro le nostre ricerche hanno anche il conforto di un ottimo repertorio bibliografico²⁸ il quale non offre in merito una molto più cospicua documentazione.

Il giudizio del Croce è noto;²⁹ esso potrà apparire troppo severo in alcune sue parti, non completo in altre. Tuttavia, le pagine crociane, negli anni in cui furono redatte, ebbero un grande merito, che oggi conservano inalterato: tra gli altri luoghi comuni di cui facevano giustizia, vi era quello, tenacissimo, del Balzac « osservatore », portato avanti da molta critica accademica francese e riecheggiato più volte tra noi, come si è visto. Il Croce, prima ancora di aver ricordato che « l'ardore d'immaginazione del Balzac non solo gli vietava di fare l'opera di osservazione scientifica, che il Brune-

FORI, *Balzac e il sergente Bianchini*, in *Il Resto del Carlino*, Bologna, 12 agosto 1913; C. ZACCHETTI, *Conformités littéraires*, Napoli, Perrella, 1913, e *Le style de Balzac*, Napoli, Perrella, 1913; G. RABIZZANI, *Oriani romantico*, in « Marzocco », Firenze, n. 51, 1913; G. A. BORGESSE, *Un romanzo inedito di Balzac*, in *La vita e il libro*, III, s., Milano, 1913; A. NERI, *Onorato di Balzac a Genova*, in « Rivista Ligure di Scienze, Lettere ed Arti », Genova, 1913; G. GAMBARIN, *op. cit.*, 1914; G. DI BELSITO, *Per conoscere Balzac*, Milano, Quintieri, Minimi di coltura, 1915; G. GIGLI, *op. cit.*, 1920.

²⁷ Nel saggio dedicato al Flaubert nel 1921; poi raccolto nel volume *Scrittori francesi dell'Ottocento*, a cura di V. SANTOLI, Torino, Einaudi, 1938.

²⁸ Alludiamo al volume di F. NERI, *Gli studi franco-italiani nel primo quarto del secolo XX*, Roma, Leonardo, 1928. Il Neri tuttavia chiari che quel « franco-italiani » andava inteso nel senso di « comparati »: infatti il repertorio non comprende vari dati da noi riportati (25) per questo periodo.

²⁹ BALZAC, in *Poesia e non Poesia*, Bari, Laterza, 1923; 6ª ed., 1955, pp. 240-251.

tière vanta di lui, ma era così violento e vorace da turbargli l'opera stessa di artista», così scriveva:

.... il Balzac non fa altro che dare a ciò che è ordinario, borghese e popolano l'aspetto dello straordinario; e non v'ha pittura di carattere o di ambiente che egli non iperbolizzi a tal segno che ne riesce tutta meravigliosa a fantastica: sia che narri la vita di un ex-ufficiale napoleonico come Philippe Bridau sia che rappresenti l'amore paterno di un Goriot, sia che descriva la casa del padre Grandet e la bottega *du chat qui pelotte*. Egli prende qua e là alcuni pezzi della realtà per farsene oggetto di fascinazione, ed entrare per mezzo di essi in un sogno dello sfrenato e dell'immenso, attraverso il quale si muove, tra ammirato ed atterrito, quasi come in una visione apocalittica.

È un giudizio assai vicino a quello del Baudelaire e per la prima volta è espresso lucidamente in Italia: da esso sarà difficile distaccarsi negli anni seguenti. Sarà talvolta precisato ed ampliato, come vedremo tra breve, ma raramente respinto (ed anche oggi che si torna a parlare del *realismo* del Balzac, la nostra appendice bibliografica ci dimostra che nessuno ha la pretesa di coglierne la sostanza più vera in quelle sue qualità di osservatore minuzioso, di pittore dal vero, e via dicendo).

Dopo il profilo del Croce, Balzac continua ad essere oggetto di pacati studi o spunti³⁰ dovuti a studiosi o biografi, mentre generalmente tace ancora la cultura extra-accademica, alla quale è pur legata buona parte della fortuna di uno scrittore (per lo meno, della sua fortuna più appariscente). Più rare e marginali si fanno le indagini testuali e filologiche, mentre il filone biografico non mostra ancora segni di esaurimento (oltre all'opera della Pisani, menzioniamo una recensione alla medesima (« L'Italia di Balzac ») dovuta a Ferdinando Neri; i successivi volumi del De Pilato e del Serra, ecc.). Anche le traduzioni continuano a diffondersi in discreta misura, vi è anzi una casa editrice³¹ che per la prima volta si propone di tradurre l'intera *Comédie*

³⁰ Per questo periodo, possiamo forpire queste altre indicazioni bibliografiche: P. NARDI, *op. cit.*, 1924; M. PISANI, *op. cit.*, 1927; F. NERI, *L'Italia di Balzac*, in « L'Ambrosiano », Milano, anno VI, n. 104, 1927; E. MARCHESE, *Quintino Sella in Sardegna*, Milano, Treves, 1927; V. LUGLI, *Il teatro di Balzac*, in « La cultura », Roma, n. s., anno IX, luglio 1930; M. D'AMELIO, *Il fallimento di Cesare Birotteau*, in « La Nuova Antologia », Roma, novembre-dicembre 1931; F. DE FRANCHI, *Dante e Balzac*, in « Rassegna di studi francesi », XII, 1932; L. D'AMBRA, *Per non aver letto i « Promessi Sposi » in Il Corriere della Sera*, Milano, 29 settembre 1932; P. ARCARI, *Balzac*, Brescia, Morcelliana, 1934; S. DE PILATO, *Balzac e il mondo giudiziario*, Napoli, ed. « La Toga », 1937; C. PELLEGRINI, *Storia della letteratura francese*, Milano-Messina, Principato, 1939; V. CHINDANO, *Delitti e delinquenti nella « Commedia Umana » di Balzac*, Pompei, Scuola tip. pontificia, 1939; L. F. BENEDETTO, *Scrittori di Francia*, Milano-Messina, Principato, 1940; S. BARZILAI, *Palcoscenico e platea*, Milano, Garzanti, 1940; A. PELLEGRINI, *Balzac: Due studi di donna e altri racconti*, introd. di A. P., Milano, Bompiani, 1944; D. SERRA, *Amori, grandezze e miserie di Balzac*, Roma, Palombi, 1944; R. DE MATTEI, *Ritratti d'antenati*, Firenze, Sansoni, 1944; A. CAJUMI, *Pensieri d'un libertino*, Milano, Longanesi, 1947 (2ª ed., Torino, Einaudi, 1950); D. VALERI, *Précis historique et anthologie de la littérature française*, Milano, Mondadori, 4ª edizione, 1947.

³¹ Si tratta della « Corbaccio » di Milano; l'opera non fu poi portata a compimento (uscirono una trentina di volumi), ma non è da rimpiangerlo perché si tratta di traduzioni molto mediocri, se non addirittura pessime. La loro insufficienza ci conferma che il livello dei lettori era piuttosto basso: si leggeva ancora Balzac come negli anni precedenti, per puro diletto e senza alcun interesse critico, mescolandolo ai vari de Kock,

Humaine. Inoltre, dopo le indagini filologiche e comparate del primo ventennio, il terreno più pazientemente arato permette di raccogliere per questi anni più recenti contributi critici di maggior rilievo.

Ricorderemo, in ordine di tempo, il saggio del Lugli su *Il teatro di Balzac*, dove si illuminano gli aspetti meno esteriori di questa penosa esperienza dell'artista, e la monografia di Paolo Arcari,³² una interpretazione cattolica del mondo dello scrittore. Poi il giudizio di Carlo Pellegrini:³³

Balzac ha voluto così mettere in evidenza la sua preoccupazione di offrirci fedelmente una rappresentazione di tutta la realtà del suo tempo, quale si offriva al suo sguardo; e in un certo senso essa è lo specchio della società francese nella prima metà del secolo scorso, ritratta in tutte le classi sociali, in tutti i suoi aspetti.... Solo però nel senso che i personaggi sono presi da quella vita e da quella società, non che siamo di fronte ad un obbiettivo osservatore della realtà: qualunque elemento, osservato dalla fantasia di Balzac, si trasformava completamente, diventava qualche cosa di straordinario, non essendoci in lui alcun distacco fra ciò che aveva effettivamente veduto coi suoi occhi e ciò che era un prodotto della immaginazione.... un atteggiamento che è l'opposto della fredda e scientifica osservazione della realtà e che non ha nulla a che fare col Buffon da Balzac ammirato e ricordato.... le pagine di Balzac afferrano il lettore col senso di vita gagliarda che da esse emana e colla poesia che spesso le illumina e le innalza....

e l'altro, molto affine, di Diego Valeri,³⁴ che ha cara la definizione del Michélet (Balzac come « une force de la nature »):

Son réalisme ardent est surtout fait de souvenirs: les choses vues, vécues, restaient en lui dans leur état incandescent et acquéraient un magique pouvoir de vie en passant par son imagination. D'autre part, les choses inventées rentraient aussitôt dans le cercle de sa réalité, et devenaient aussi vraies que les choses réelles. Effectivement, il n'y a pas, dans Balzac, de différence ni de distinction entre l'observation et l'invention....

E mentre Ferdinando Neri osservava che « i grandi personaggi del Balzac profondano ciascuno le proprie radici in un fenomeno sociale e ne rivelano una crisi... », ³⁵ un giudizio di grande *envergure* è tracciato da Luigi Foscolo Benedetto,³⁶ dove del Balzac « visionario della realtà » si sottolinea soprattutto la profonda capacità di rappresentazione psicologica, riprendendo e ampliando il motivo accennato dal De Sanctis:

Ma si abituò, a quella scuola (del « romanzo nero »), a fare più grande del vero, a costruire dei « tipi » di proporzioni irreali e di portata simbolica. Era una lezione conciliabile con quella che gli veniva dalla tradizione letteraria francese, orientata fondamentalmente verso la tipificazione psicologica. La sua originalità artistica si costituì fondendo insieme i due influssi.... L'arte di Balzac resterà soprattutto caratterizzata dalla tendenza a portare i suoi personaggi su di un piano *eroico*, elevando al massimo

ai Sue, ai Dumas, ecc. che ancora resistevano al tempo e alla propria mediocrità (erano anzi di gran lunga più popolari).

³² Sia il saggio del Lugli che il volume dell'Arcari sono da noi brevemente esaminati nella rassegna bibliografica: il saggio del Lugli perché raccolto nel volume *Jules Renard ed altri amici* del 1948, la monografia dell'Arcari perché riapparsa in edizione ampliata e riveduta nel 1949.

³³ C. PELLEGRINI, *op. cit.*, 3ª ed., Milano-Messina, Principato, 1957, pp. 392-397.

³⁴ D. VALERI, *op. cit.*, pp. 418-420.

³⁵ Nella voce *Balzac*, Enciclopedia Italiana, Roma, ed. 1949, VI, pp. 10-13.

³⁶ L. F. BENEDETTO, *op. cit.*, pp. 125-128.

della sua forza e colorando, all'occorrenza, di misticità quella determinata passione di cui son l'esponente.... L'opera di Balzac va giudicata nel suo insieme. Nel suo insieme va pur giudicato ognuno dei romanzi ond'è costituita. Offendono oggi il nostro gusto la prolissità analitica, gli atteggiamenti da pensatore, le pretese allo stile. Ma non senza ragione quei difetti non sono bastati, finora, a togliere Balzac dal novero degli scrittori che restano vivi. Gli è che, qualunque siano i suoi mezzi, Balzac raggiunge i suoi fini: effetti totali di rappresentazione psicologica, individuale o collettiva.

Parole molto penetranti, anche per quel richiamo alla necessità di una interpretazione « totale » dell'opera balzacchiana contro la nota tendenza (che del resto si protrae anche oggi) a scomporla in varie voci (stile, caratteri, ambienti, ecc.), senza mai risalire a un giudizio di assieme. Il pensiero di questo nostro studioso, oltre agli altri scritti che abbiamo citato, costituisce senza dubbio il punto di arrivo della critica italiana rivolta allo scrittore nel periodo precedente il secondo conflitto mondiale; né qualche voce discorde, estrosa quanto si vuole, potrà scalfire certe posizioni ormai acquisite dell'artista. Citiamo, ad esempio, come documentazione di uno stato d'animo, questi spunti di un « libertino », Arrigo Cajumi, che così scriveva nel 1937: ³⁷

.... in lui l'immaginazione è raramente poetica e sincera: gli scenari scricchiolano.... Più lo si rivede da vicino, più il romanzo di Balzac appare « inventato » e scritto approssimativamente.... Leggo *Le cabinet des antiques*. Questo preteso osservatore è, in realtà, un *feuilletoniste*. La parte riservata all'*invenzione* è mostruosa. Con la mia indulgenza pel romanzo d'appendice tipo *A Tale of Two Cities*, trovo che pur tuttavia Balzac esagera. Non che gli altri facciano molto diverso da lui, ma non hanno le sue pretese di sociologo, pensatore, ecc. o le tengono su un piano di meno sfacciata ambizione.

Di un Balzac « fondatore del romanzo moderno » parlerà invece nel 1944 Alessandro Pellegrini,³⁸ nel cui saggio dedicato allo scrittore si possono percepire i primi sintomi di quello che sarà un orientamento cospicuo della critica europea del dopoguerra, quando essa sottolineerà l'importanza storica, per non dire sociale, dell'opera del narratore, arrivando anche nelle polemiche più contingenti e affidate ai suoi adepti di minor talento ad una pura esaltazione dei « contenuti », poco curandosi della forma in cui sono calati. Ricordiamo queste parole:

E se or è un decennio si parlò assai di « romanzo puro », di un romanzo donde siano esclusi tutti gli elementi non di pura fantasia poetica, cioè le riflessioni, le idee, le teorie, occorre dire che il romanzo di Balzac non corrisponde affatto a tale concetto; e però è anche necessario rilevare che quell'idea del romanzo, ch'era fra le suggestioni e i propositi d'André Gide, non si avvera in nessuno dei grandi romanzieri, siano Balzac o Dickens, Tolstoj o Dostoevski o Marcel Proust.... I romanzi ed i racconti di Balzac, le opere singole, vanno considerate e intese nell'insieme dell'opera complessiva della *Comédie Humaine*, e la ricorrenza delle varie figure in diversi romanzi assume allora la sua significazione, che è di temi, che di nuovo ritornano in vari svolgimenti.... e se l'individuo è definito nella sua realtà singola, però ogni individuo assume caratteri tipici a seconda della diversa *élite* di cui fa parte e della formazione e dello svolgimento della sua vita sociale.

³⁷ A. CAJUMI, *op. cit.*, 2ª ed., p. 64 e sgg.

³⁸ A. PELLEGRINI, *op. cit.*, pp. VII-XXIV.

Si giunge così agli anni più recenti, alla frattura operata dal secondo conflitto mondiale. E non paia fuori luogo questo nostro riferimento alla non lontana tragedia: in effetti, dopo il 1945, pochi furono gli studiosi che ebbero in sé forza bastevole per rivolgersi con un olimpico *heri dicebamus* ai propri discepoli e lettori, e in campo scientifico è stato da allora necessario misurarsi anche con nuovi movimenti di pensiero, aggressivi e grezzi quanto si vuole, ma presenti, soprattutto per quanto riguarda gli studi di ispirazione marxistica. E, d'altro canto, tanta letteratura preziosa ed esangue degli ultimi trent'anni parve improvvisamente rivelare agli occhi dei più il segno impietoso del tempo; il gusto e gli interessi del pubblico più vasto subiscono un rivolgimento anche profondo, come testimoniano la narrativa, il cinema e, in misura minore, il teatro di quest'ultimo quindicennio. Abbiamo sinora osservato che Balzac è stato letto abbastanza in Italia negli ultimi cento anni e che pregevoli studi sono legati al suo nome. Ma le letture spesso sono state le medesime e gli studi quasi sempre circoscritti a questo o a quell'aspetto dell'opera, e soprattutto raramente mossi dall'esigenza di collocare il narratore nella prospettiva precisa del suo tempo. Possiamo oggi parlare di un concreto risveglio in Italia di interessi balzacchiani? La risposta deve scaturire dalla densa bibliografia che abbiamo raccolto per un periodo da noi non scelto a caso, ma perché ritenevamo sin dall'inizio delle nostre ricerche che ad esso corrispondesse un mutamento degli umori verso lo scrittore e un rifiorire della sua popolarità. Ed è una risposta affermativa, sia pure con qualche riserva che esporremo tra breve. Sotto questo aspetto, valgono evidentemente anche considerazioni quantitative: pur non disponendo di un completo « inventario » bibliografico della fortuna italiana del Balzac dalle origini al 1947, a cui far riferimento come termine di confronto, le indicazioni che abbiamo fornito al lettore per questi ultimi cento anni ci permettono di considerare come sintomo sicuro dell'odierno risveglio quanto abbiamo potuto raccogliere nella bibliografia dell'ultimo decennio: più di una ottantina di titoli tra monografie, saggi e articoli. Se si pensa poi alle inevitabili lacune che tutti i lavori del genere comportano e ai criteri, da noi indicati più avanti, ai quali ci siamo attenuti nel corso delle nostre ricerche, ci pare che questa risposta affermativa possa essere data con serena coscienza. E anche le traduzioni vanno menzionate: oltre una trentina, alle quali se ne possono aggiungere altrettante per il quadriennio 1944-1947, come ci risulta da una ricerca estesa a tale periodo. Circa sessanta versioni in quattordici anni costituiscono senza dubbio una cifra ragguardevole, se la si confronta ai dati raccolti per gli anni precedenti;³⁹ senza dire che appaiono tutte molto più curate di quanto non lo fossero in tempi meno prossimi.

³⁹ Il GIGLI, *op. cit.*, ne elenca complessivamente 97, per il periodo 1832-1917; ed è sicuramente una cifra a cui si può dar fede. Più genericamente, ANNAROSA POLI nel suo *Balzac dans les bibliothèques italiennes* (cfr. più oltre la nostra bibliografia: 1950) afferma che fino al 1934 le traduzioni italiane, secondo dati ufficiali, sarebbero state oltre un centinaio. Senza dubbio questo centinaio va arrotondato in maniera abbastanza cospicua: ma si tratta di dati sufficienti per stabilire un termine di confronto.

Dalle forme che ha assunto questo risveglio, dal « come » esso si è concretizzato, si potrà anche saggiarne la sostanza e i limiti. Innanzi tutto, monografie, saggi e articoli concepiti in prevalenza con criteri scientifici e dovuti a rappresentanti della cultura universitaria: ci vengono incontro i nomi di Vittorio Lugli, Raffaele De Cesare, Pietro Paolo Trompeo, Paolo Arcari, Carlo Cordié, Arnaldo Pizzorusso, Carlo Bo, Mario Bonfantini, Alfredo Niceforo, per ricordare soltanto coloro che hanno posto al centro di alcuni loro studi il nome dello scrittore. Poi, altrettanto numerosi, gli articoli, i profili e gli appunti tracciati da narratori e pubblicisti: Emilio Cecchi, Francesco Pastonchi, Riccardo Bacchelli, Guido Piovene, Tommaso Landolfi, Mario Puccini, Anna Banti, Adriano Seroni, Luciano Anceschi, Indro Montanelli e altri che qui tralasciamo. Anche la pattuglia degli autori stranieri, i cui scritti siano apparsi in edizione italiana, è piuttosto numerosa e qualificata: Lukàcs, Curtius, Etiemble, Levin, Caillois, Salinas, Françon, e via dicendo. Se poi vogliamo esaminare il significato più generale di questa sparsa produzione, appare intanto abbastanza indicativo il fatto che intorno al nome di Balzac si siano appuntati gli interessi di non pochi narratori dei nostri giorni: se riandiamo indietro nel tempo, potremo constatare che è solo nel periodo verista o comunque negli anni che immediatamente lo precedono o lo chiudono che pubblicisti e, soprattutto, narratori italiani si rifanno volentieri al creatore della *Comédie Humaine*; un'analoga situazione non può certo riscontrarsi nei primi quarant'anni del nostro secolo. Da più punti si tende oggi a vedere in Balzac (nei limiti imposti dalla sua accresciuta lontananza nel tempo, ma probabilmente più che nel periodo verista, nel quale forti impacci si opposero a una sua concreta fortuna) il « modello », il narratore che ha tracciato una strada ancora accessibile che bisogna apprestarsi a spianare e a ripercorrere: il fascino di quest'uomo, caotico quanto si vuole, ma genialmente radicato nella società del suo tempo, non può sfuggire a molti di coloro che aspirano a farsi i poeti della nostra tormentosa realtà contemporanea. Senza dubbio, mentre vi è chi vede in lui il grande realista, altri meno si curano di collocarlo in questa prospettiva e indicano stelle apparentemente più luminose del firmamento balzacchiano, le une anche opposte alle altre: per taluni è simbolo di vitalità, di energia dirompente, da opporsi alla troppa letteratura di « intelligenza » che ci si è offerta in questo secolo; per altri, invece, è ancora da scoprire la sua lieve e vera poesia, quella che « s'incarna in quell'accento involontario e costante di partecipazione profonda fino alla pietà, che anima e vivifica tutta la spietata macchina figurativa e esemplare.... » (BACCHELLI). Certo che al Balzac si fanno dire molte cose, oggi, e accanto ai nomi che abbiamo citato, si affiancano anche non pochi piccoli cronisti che, sull'onda della corrente, citano ad ogni passo lo scrittore, ma senza mai spingersi oltre la ripetizione di abusati luoghi comuni. E quanto avviene, in verità, per tutti i ritorni, costituendone sempre l'aspetto più effimero; noi limitiamoci a registrare nel nostro « inventario » accanto alle suppellettili di pregio anche le piccole cose inutili e di pessimo gusto, ricor-

dando che dovranno comunque passare vari anni perché possa essere serenamente formulato un giudizio preciso sulla reale sostanza di questo risveglio.

Per quanto riguarda il più recente atteggiamento della critica universitaria italiana, e gli studi che ne sono scaturiti, Raffaele De Cesare, ad esempio, è probabilmente lo studioso più « balzacchiano » che si sia mai avuto in Italia e si fa ricordare per alcuni saggi dove al fine gusto di lettore sempre si accompagnano, secondo certi modelli critici d'oltralpe, un'attenta esegesi dei testi e documentati richiami e confronti; Pietro Paolò Trompeo ci ha lasciato varie garbatissime « chiose » al Balzac, dalle quali a noi pare traspaia quasi un affettuoso desiderio di accostarsi con maggior calore al vulcanico mondo del romanziere; di Vittorio Lugli è un *Dante e Balzac* che costituisce una delle sue cose migliori e anche gli altri studi, come risulterà dai giudizi critici espressi nella bibliografia, si mantengono tutti su un piano generalmente elevato. Tuttavia a noi pare di riscontrare in questo campo un altro limite, e il più serio, al rifiorire della fortuna balzacchiana: in sostanza, se tali studi ci paiono più numerosi del consueto, è vero anche che da essi non traspare, se non per echi molto vaghi, tutto il recente sommovimento culturale che, in altri paesi europei, ha collocato Balzac al centro dei dibattiti critici dei nostri giorni. Lasciamo pure, come spesso avviene, che a rinvigorire la fortuna di uno scrittore siano i suoi semplici lettori, tanto meglio se spronati, come sta avvenendo, da letterati, pubblicisti e narratori: nel campo degli studi si deve procedere con assai maggior cautela. Ma probabilmente si può tuttora percepire tra gli studiosi italiani quel distacco tradizionale verso il Balzac, che è stato proprio, tranne rare eccezioni, di tutta la produzione scientifica e accademica sin dai tempi più lontani; e a questa recente popolarità italiana dello scrittore, che a noi pare innegabile, farà sempre difetto uno dei suoi più naturali e solidi presupposti, se non si concreterà anche in studi sistematici e di più ampio respiro. È noto poi che a ridare nuova luce in Europa all'opera balzacchiana hanno molto contribuito recenti studi di ispirazione marxistica,⁴⁰ primi fra tutti i *Saggi sul realismo*⁴¹ del Lukàcs: eppure noi, nella nostra bibliografia, non abbiamo potuto registrare che uno scarsissimo numero di scritti che si muovano in tale direzione, e dagli echi che i saggi del critico ungherese avevano provocato ritenevamo che in tal senso la raccolta dovesse essere molto più proficua. Ma, per quanto ci sta a cuore, questi echi sono, per lo più, semplicemente tali: il nome di

⁴⁰ Del resto, in anni più lontani, lo stesso ANTONIO GRAMSCI accennò acutamente, dal fondo del carcere, ad alcuni aspetti dell'opera balzacchiana. In particolare, per il «romanticismo popolare» di cui sono impregnate certe figure come Vautrin e per i rapporti tra Balzac e la scienza, si veda il volume *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950, p. 122 e sgg., mentre per un accostamento tra la Serao e lo scrittore ed altre sparse considerazioni il *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo stato moderno*, ibid., 1949, p. 288 e sgg. (per questo spunto, il Gramsci si richiamava anche a quanto già accennato da B. CROCE, in *Conversazioni critiche*, serie II, Bari, Laterza, 1918, pp. 300-1).

⁴¹ G. LUKÀCS, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 375.

Balzac vi è spesso coinvolto, ma se qualcuno è oggetto di un discorso critico è, semmai, il Lukàcs, ma non il nostro scrittore. Ed ecco che questo punto ci costringe a tornare, dopo tali rapide considerazioni rivolte agli studi balzacchiani nel senso più rigoroso del termine, a quanto si osservava parlando degli scritti di più rapida e giornalistica concezione: Balzac è ancora troppo citato rispetto a quanto di sostanziale si scrive su di lui. È vero che anche le citazioni occasionali sono un indice della popolarità di uno scrittore; come è vero, che ampi recenti studi apparsi all'estero dispensano i nostri studiosi, per le questioni già trattate altrove, dal ripercorrere le stesse strade (perché non si scrive per l'Italia o per la Francia, ma per tutti). Ma noi stiamo facendo una indagine sulla fortuna *italiana* di Honoré de Balzac, la quale tanto più potrà concretarsi nel tempo quanto più potrà poggiare su basi autonome e più meditate e complete.

* * *

Giunti al termine di questa rapida introduzione alla bibliografia critica che siamo andati raccogliendo per quest'ultimo decennio, s'impongono alcuni chiarimenti sulla strada seguita per portare a compimento la seconda parte di questo nostro lavoro. Prima di tutto pensiamo che ci sarà consentito ricordare quanto malagevole sia un tal genere di ricerche, le quali, anche per un periodo limitato e così prossimo nel tempo, ci hanno richiesto vari mesi di pazienti e spesso infruttuose indagini. La nostra bibliografia non ha e non può ovviamente avere, come tutti o quasi i lavori del genere, una pretesa di completezza: ci riterremo soddisfatti se essa costituirà agli occhi dei lettori e degli studiosi un quadro generale e sufficientemente esatto dello stato attuale degli studi balzacchiani nel nostro paese e della più recente fortuna italiana dello scrittore.

Va detto poi che sin dall'inizio delle nostre ricerche avevamo risposto affermativamente al quesito se esse dovessero essere estese alla produzione puramente giornalistica: perché è innegabile che la « fortuna » di uno scrittore è fatta anche di quanto su di lui si viene scrivendo con maggiore o minore frequenza sugli organi di stampa quotidiana a larghissima diffusione. D'altra parte, una completezza bibliografica in tal senso non solo era a nostro avviso impossibile, ma presenterebbe anche un interesse molto ridotto per una bibliografia critica, dato il carattere superficiale e aneddotico di una gran parte di tale produzione: abbiamo quindi ritenuto sufficiente ai nostri scopi limitare le ricerche ad alcuni quotidiani di particolare importanza nazionale, sia per l'autorità dei collaboratori sia per la loro materiale diffusione (e lo spoglio è stato condotto con particolare attenzione per gli anni dal 1949 al 1952, cioè per il periodo prossimo al centocinquantesimo della nascita e al centenario della morte dello scrittore; la bibliografia contiene comunque diversi altri articoli giornalistici apparsi an-

che più recentemente oppure su quotidiani di minore rilievo nazionale, poiché le numerose vie che bisogna battere per lavori di tal genere offrono talvolta al ricercatore materiale bibliografico quasi inatteso, che egli comunque registra). Considerazioni non dissimili valgono, come è comprensibile, per riviste e periodici di scarso valore culturale e di limitata diffusione o per pubblicazioni di varietà che alternino argomenti di ogni genere sulle loro colonne: si è registrato quanto a noi era possibile, ma certo con una diligenza forzatamente e volutamente minore di quella che riteniamo aver impiegato nella ricerca degli studi di maggior rilievo.

Un altro chiarimento: la bibliografia comprende studi e scritti vari dedicati in tutto o in buona parte al nostro scrittore, mentre generalmente non accoglie scritti nei quali il nome del Balzac ricorra anche non casualmente, ma senza essere al centro degli interessi dell'autore. Solo il primo gruppo di opere può, a nostro modo di vedere, essere realmente indicativo dell'attuale fortuna italiana dello scrittore; tuttavia, consci che la distinzione non può essere rigida, si è cercato ugualmente, come il lettore potrà constatare, di rintracciare e segnalare opere che, pur mosse da diversi intendimenti, accogliessero interessanti opinioni o spunti sul Balzac. Abbiamo comunque escluso quanto può essere apparso su storie letterarie, manuali e antologie scolastiche: le prime per la loro impostazione tipicamente generale, gli altri perché concepiti con intenti meramente didascalici. Si è invece voluto far posto nella raccolta anche agli studi balzacchiani di autori stranieri editi in versione italiana, nonché a scritti di studiosi italiani apparsi soltanto all'estero. Gli uni e gli altri, infatti, ci paiono comunque indicativi della più recente fortuna tra noi dello scrittore. Quanto alle traduzioni, un lavoro del genere non poteva trascurarle: esse costituiscono, se non l'esempio più tangibile di un risveglio di interessi tra il pubblico, almeno un indice non secondario ed era opportuno elencarle (le abbiamo collocate subito dopo gli scritti critici, anno per anno, senza isolarle in una separata rubrica). Non abbiamo invece voluto e potuto dare un giudizio critico sui loro pregi o difetti: trattandosi, per un decennio, di oltre una trentina di versioni, spesso difficilmente reperibili, l'impresa sarebbe stata troppo ardua e al tempo stesso di scarsa utilità, sempre tenendo presenti gli intenti che ci hanno mosso durante questo nostro lavoro. Abbiamo già rilevato in precedenza come il tono generale delle traduzioni sia assai più elevato rispetto a quelle dell'anteguerra; nella bibliografia ci siamo limitati a esprimere il nostro giudizio critico su alcune introduzioni ai testi tradotti (che sono poi poche, perché normalmente tali traduzioni non sono accompagnate da alcun cenno introduttivo).

Qualche parola sui giudizi critici, che accompagnano la bibliografia, titolo per titolo: non stupisca, in certi casi, la relativa brevità di alcuni rispetto all'ampiezza e all'importanza dello studio esaminato e, viceversa, la maggiore estensione di altri dedicati a scritti più rapidi o addirittura secondari. Anche sotto questo aspetto, abbiamo cercato di fornire allo stu-

dioso uno strumento di lavoro, al lettore una visione generale dell'argomento. Il primo potrà valersi delle nostre ricerche come di un avvio bibliografico per suoi studi più approfonditi, il secondo dovrebbe trovare in queste pagine un quadro sufficientemente vivo e completo di quanto si è andati recentemente scrivendo in Italia sul nostro narratore. Di conseguenza, il rapido resoconto dedicato a opere e saggi di maggiore importanza vuol costituire da parte nostra assai più una informazione e uno stimolo alla lettura integrale di tali scritti che non un giudizio esauriente sui medesimi; mentre l'esserci intrattenuti qualche volta più a lungo su scritti meno impegnativi potrà consentire, tanto allo studioso quanto al lettore che vogliano farci fede, di non ripercorrere il nostro cammino.

La bibliografia si spinge, comprendendolo, fino all'anno 1957;⁴² per l'anno successivo, le troppe difficoltà da noi incontrate per rintracciare riviste e periodici culturali, quasi tutti ancora sparsi e talvolta non accessibili nelle biblioteche nemmeno sotto questa forma, ci hanno indotto a rinunciare al quadro bibliografico. Tuttavia, già da quanto si è raccolto,⁴³ i fedeli italiani della « chiesa » balzacchiana potranno ricavare buoni auspici per il futuro: la più recente e accresciuta fortuna dello scrittore non accenna a esaurirsi.

PAOLO RUSSO

⁴² Ci sono stati di valido aiuto nelle nostre ricerche gli spogli bibliografici raccolti nella « Rivista di letterature moderne e comparate » (fino al 1955: « Rivista di letterature moderne ») e in « Studi francesi » (per gli ultimi due anni); di minore ausilio le bibliografie riportate nella « Revue de Littérature comparée » e nella « Revue d'Histoire Littéraire de la France ». Con profitto si è pure consultato il volume di C. CORDIÉ, *Avviamento allo studio della lingua e letteratura francese* (Milano, Marzorati, 1955) e, limitatamente alla saggistica raccolta in volumi, il repertorio bibliografico di JOSEPH G. FUCILLA, *Saggistica letteraria italiana* (bibliografia per soggetti: 1938-1952; Firenze, Sansoni, 1956).

⁴³ Prima di tutto, segnaliamo la prima edizione italiana degli *Scritti critici* del Balzac (Milano, Feltrinelli, 1958), curata da M. BONFANTINI che l'ha fatta precedere da una vivace prefazione; dello stesso Bonfantini e presso la stessa casa editrice il volume *Stendhal e il realismo (saggio sul romanzo ottocentesco)*; poi un altro contributo di R. DE CESARE, *Una recensione inedita di Balzac a Latouche*, in « Studi francesi », anno II, n. 1, gennaio-aprile 1958; un *Balzac paolotto* e un *Perle e zaffiri* di P. P. TROMPEO, raccolti nel volume *L'azzurro di Chartres*, Caltan., Sciascia, 1958; un articolo di G. MACCHIA, *L'Andromaca di Balzac*, in « Il Mondo », 21 ottobre 1958; per qualche accenno, il resoconto di un recente dibattito sui *Problemi del realismo in Italia*, accolto in « Il Contemporaneo », Roma, N. S., anno II, n. 11, febbraio-marzo 1959; nella stessa rivista (n. 14-15, giugno 1959) un breve *Il « Mercadet » di Balzac* di B. SCHACHERL; e infine un recentissimo e anedddotico *Cercò di insegnare a Balzac le buone maniere a tavola* di A. DRAGO in « Tempo », Milano, n. 39, 29 settembre 1959. Avvertiamo inoltre il lettore che il volume *Studi sulla letteratura dell' '800 in onore di Pietro Paolo Trompeo*, di prossima pubblicazione (Napoli, E.S.I.) comprenderà, tra gli altri studi: R. DE CESARE, *Un incontro tra Stendhal e Balzac nel 1836*; R. TIAN, *Lamartine e Balzac*.

Tra le traduzioni: *La pelle di zigrino - La ricerca dell'Assoluto*, trad. di M. BATTAGLIA e pref. di S. LOCATELLI, Milano, Ed. « Il Club del Libro », 1958; *Il medico di campagna*, trad. di A. JERI, Milano, Rizzoli, 1958; *La pelle di zigrino*, trad. di C. SEABEARO, Milano-Verona, A. Mondadori, 1958; un altro volume della serie *I capolavori della « Commedia umana »* (IV), a cura di P. RUSSO, Roma, Casini, 1958 (il volume comprende: *L'illustre Gaudissart - Le Cabinet des Antiques - Les Paysans*); *Mercadet l'affarista*, a cura di I. RIPAMONTI, Milano, Feltrinelli, 1959.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

1948

VITTORIO LUGLI, *Jules Renard ed altri amici*, Messina, G. D'Anna, pp. 152. — Il volume raccoglie vari sparsi saggi; tra essi, *Il teatro di Balzac* (pp. 81-89) che il Lugli scrisse nel 1930,⁴⁴ commentando un recente volume che raccoglieva il teatro inedito di Balzac, i frammenti, gli abbozzi e i progetti.⁴⁵

Si tratta di un profilo rapido, condotto con la finezza psicologica e la misura umanistica proprie a questo nostro studioso; il teatro di Balzac resta un episodio nella letteratura di Francia, ma altrettanto non fu nella vita del romanziere che, già celebre, continuò a riporre in esso molte illusioni, destinate regolarmente a infrangersi davanti agli insuccessi di critica e di pubblico. Ed egli, liberatosi dal tormento di Cornelle e della commedia in versi (proprio della sua prima produzione giovanile), vagheggiò sempre di trasfondere la vita moderna nelle grandi forme classiche, soprattutto quelle di Molière e di Beaumarchais. Vi riuscì soltanto in *Mercadet*, che «è il capolavoro, perché concepito, visto subito scenicamente; la concentrazione è naturale, imposta dallo studio di ingrossare, caricare le tinte. Farsa aristofanesca (si pensi alla versione primitiva, nel racconto di Gautier), molieresca, con dentro la visione della vita enorme, rilevata e grassa. Il vecchio sogno, Molière, Le Sage, Beaumarchais rifatti da Balzac, che resta poi tutto lui, truculento, sanguigno, beato».

Esattamente il Lugli insiste sulla compiutezza di *Mercadet* perché concepito e visto subito *scenicamente*: infatti si tratta forse del solo caso in cui Balzac non dovette farsi violenza per adeguarsi alle esigenze sceniche, e ciò, a nostro avviso, andrebbe ricordato a coloro che talvolta pigramente spiegano ancor oggi gli insuccessi teatrali dello scrittore con quel «c'est toujours le temps qui me manque» dietro il quale lui stesso si riparava. Balzac poteva escogitare per se medesimo ogni scusa, ne aveva diritto: ma noi dobbiamo aver chiaro che, se egli mancò come uomo di teatro, ciò avvenne perché il suo ingegno non poteva seguire più di un sentiero. Quando ne uscì non era per una vera, intima necessità: e scrivendo romanzi per le scene, fu anche cattivo romanziere.

PAOLO ARCARI, *Panorama di studi balzacchiani*, in «Pagine Nuove», Roma, anno II, n. XI, novembre e sgg., pp. 452-455. — Rapido *excursus* nel campo delle ultime pubblicazioni balzacchiane; l'Arcari si soffermava soprattutto sul *Balzac romancier* di M. Bardèche e sulla nota biografia *Vie de Balzac* di A. Billy, mentre riservava qualche accenno agli studi del Guyon, del Bertault e di altri. Queste pagine dovevano poi essere raccolte nella nuova edizione, riveduta ed ampliata, che lo studioso curava del suo *Balzac* nel 1949.

H. DE BALZAC, *Ferragus*, trad. di M. Teresa Sposato, present. di P. Paolo Trompeo, Torino, De Silva, pp. 178. — Più che vedere in questo racconto un abbozzo di *Le père Goriot*, come voleva Maurice Bardèche, il Trompeo con molta finezza volle scorgervi un preludio non vago a pagine baudelariane (le terzine con cui si chiude *Le spleen de Paris* e il frammento dell'epilogo che Baudelaire preparava per una seconda edizione delle *Fleurs du Mal*). E così concludeva: «Nell'epigrafe di Ferragus, abolita poi anch'essa, (Balzac) osservava che *le fantastique de Paris* non era stato ancora evocato da nessun narratore, mentre tanto ce n'era per chi sapesse vederlo. Il meglio di *Ferragus*, la vera

⁴⁴ Il saggio apparve in «La cultura», num. cit., pp. 535-541.

⁴⁵ DOUCHAN Z. MILATCHITCH, *Le Théâtre inédit de Honoré de Balzac*, édition critique d'après les manuscrits de Chantilly (Paris, Hachette, 1930). Id., *Le théâtre de Honoré de Balzac*, d'après des documents nouveaux et inédits (ibid.).

poesia del racconto, è infatti proprio nel *fantastique de Paris*, quello che poi Baudelaire, in un mirabile saggio, chiamerà *le fantastique réel de la vie*, e cioè il fantastico della vita quotidiana, trascurato dai tanti che hanno occhi per vedere e non vedono ».

1 9 4 9

PAOLO ARCARI, *Balzac*, Brescia, Morcelliana, pp. 200. — Nuova edizione accresciuta della nota monografia dell'Arcari, apparsa per la prima volta nel 1934 per i tipi della stessa casa editrice. L'autore vi aveva aggiunto due capitoletti, *Ripresa sinfonica di motivi balzacchiani* e *Panorama di studi balzacchiani*, oltre a un indice alfabetico degli autori, delle opere e dei personaggi citati.

Comunque i capitoli essenziali del volume restano quelli già contenuti nella precedente edizione, e i cui titoli (*L'appetito delle cose esterne* - *L'ebbrezza delle cose esterne* - *L'insufficienza delle cose esterne*) possono di per sé fornire al lettore un'immagine abbastanza fedele dell'*animus* dell'autore verso il nostro scrittore. Appetiti di agio, di lusso, di celebrità, d'amore: ebbrezza quando tutto ciò pare offrirsi a portata di mano, con lo spalancarsi dei salotti dell'aristocrazia, con i miraggi di speculazioni finanziarie, con il proprio nome che corre di bocca in bocca a Parigi (Parigi, che nell'opera balzacchiana costituisce ciò che è il filtro nel *Tristano e Isotta* di Wagner). Questo appetito è appetito di vivere, questa ebbrezza è vita o, almeno, pare esserlo. Poi appare l'insufficienza di tante cose, l'animo ha coscienza di non poterle mai gustare o il timore di doverne essere ben presto escluso. Parigi è superficiale e incostante, e così le sue donne, la nuova nobiltà non ha più nulla dell'antico splendore, avanza la borghesia e la sua marcia incomposta ha un fascino cui non ci si può sottrarre; e molti « vinti » della *Comédie Humaine*, tratteggiati dall'esterno ma con cristiano sentimento, hanno anch'essi una loro gloria e l'insurrezione della loro coscienza morale impedisce al Balzac la solidarietà piena con i vittoriosi. Ma egli è e resta sempre spettatore, può esaltare la religione cattolica come fiaccola della società (l'altra è la monarchia), può sentirla operare esternamente, ma essa è per lui uno dei tanti fenomeni da osservare e rimane del tutto esterna, sentendola l'artista come taumaturga altrui ma non operante in se medesimo. E la sua « concezione vitaiola » fallisce, la sua « richiesta di molto vivere si conclude con lo spettro di molto morire ».

Questa dell'Arcari costituisce evidentemente una interpretazione cattolica, certo la più valida, se non la sola, tra quelle tentate in Italia sotto questo profilo e rivolte al tempo stesso a tutto il complesso dell'opera balzacchiana; va detto che l'autore ebbe il merito di non voler costringere il Balzac entro schemi che non furono i suoi né di volerlo fare apparire quale in realtà non fu. Il lettore può quindi, se lo desidera, fare astrazione dalle pagine finali, ove il giudizio confessionalistico tende a sovrapporsi a ogni altro, e soffermarsi su certe penetranti osservazioni che il volume raccoglie.

RAFFAELE DE CESARE, *Immagini di carità nella « Comédie Humaine »*, in « Vita e Pensiero », Milano, anno XXXII, n. 7, luglio, pp. 373-382. — In questo suo saggio, lo studioso comincia col richiamarsi alla diffusa opinione critica, secondo la quale nel vasto mondo della *Comédie Humaine* i personaggi più vigorosamente tratteggiati, e quindi i più vicini alla fantasia dello scrittore, siano i personaggi volti al male, privi di ogni idealità religiosa come di ogni altro scrupolo morale, cinici o scettici, le creature dominate dalla « potenza delle tenebre » in definitiva. Tutto ciò starebbe ad indicare nel Balzac una visione poetica sostanzialmente indifferente alla vita dell'al di là, per quanto estranea ad ogni apologetica del male e, forse, permeata di intendimenti moralizzatori. Nel vasto mondo dello scrittore, le creature dolci, miti, dolenti altro non sarebbero che personaggi di comodo, raffigurati per il maggior risalto dei loro sinistri antagonisti, e quindi forzosamente più incolori. Contro l'eccessiva rigidità con la quale

vari critici, sin dalle pagine del Sainte-Beuve, hanno sostenuto questa tesi, il De Cesare, conscio della complessità del problema, ha inteso in queste sue pagine restringerne la soluzione ad un aspetto particolare: il tema della Carità, tema al tempo stesso religioso e morale che è stato particolarmente trattato dal Balzac ed ha dato anche origine, secondo lo studioso, ad una breve ma intensa cristallizzazione poetica. Non dubiti il lettore che il saggio voglia costringere certe pagine del Balzac in limiti ad esse estranei, sovrapponendo una eventuale e forzata interpretazione di carattere confessionale a quella che è la realtà poetica dello scrittore; il sospetto sarebbe ingiusto perché tutta l'indagine del De Cesare è mossa da queste parole introduttive: «nell'esame generale che altri potrà fare di tuttata la tematica etico-religiosa del Balzac e nella più ampia risoluzione del problema ora accennato, queste pagine non rappresentino quindi che un contributo alla chiarificazione del solo motivo caritativo sia nei suoi aspetti di dottrina, sia — ciò che massimamente conta — nella sua trasformazione artistica: unico indice della sincerità del motivo stesso». Le opere in cui questo tema della carità non ricorre soltanto incidentalmente ma presenta, secondo lo studioso, un suo volto dottrinale ed artistico, sono tre: *Le Médecin de campagne* (1832-1833); *Le Curé de village* (1838-1845) e *L'envers de l'histoire contemporaine* (1843-1847). Il De Cesare, con una indagine critica assai convincente, mostra il cammino ascensionale, se vogliamo chiamarlo così, di questo tema nella fantasia creatrice del Balzac e attraverso questi tre romanzi. Nel primo, tema coesistente tra gli altri e identificato in una filantropia sostanzialmente razionalistica; nel secondo, tema che assume maggiori proporzioni (se non maggiori esiti poetici) e si articola in un atto di riparazione morale di una colpa che lo ha determinato; nel terzo romanzo, infine, motivo dominante capace di assorbire felicemente in sé ogni altro interesse del poeta.

CARLO BO, *Balzac visionario della realtà*, in «La Fiera Letteraria», Roma, anno IV, n. 51, 18 dicembre, p. 1. — La realtà e qualcosa più della realtà, ecco su che cosa vive la forza di Balzac oggi, mentre si parla di crisi del romanzo e tutti s'industriano a individuare le cause di questa crisi. Balzac vive tra noi, osserva il Bo, non soltanto come «osservatore» (perché allora uno Stendhal potrebbe avanzare dei risultati ancora più sorprendenti), ma perché la sua forza più segreta è l'aver saputo risalire da creature contingenti a personaggi vivi in ogni tempo e da questi a concezioni simboliche dal valore eterno. Nella odierna narrativa, la scissione realtà-simbolo è netta o, meglio, il primo di questi due dati fondamentali è dimenticato e «il simbolo è stato caricato di un peso che non sopporta», riducendosi quindi a pura invenzione più o meno illusoria; Balzac invece vi perviene al termine di lunghissime interrogazioni della realtà e la definizione di «visionario della realtà» è già una definizione della realtà stessa del romanzo, dei suoi compiti, del suo primo dovere.

PIETRO PAOLO TROMPEO, *Balzac e la terra dei morti*, in *La Stampa*, Torino, 6 settembre. — Scherzoso richiamo alle baruffe che Balzac suscitò in Italia per un suo presunto atteggiamento di disprezzo verso gli uomini e cose italiane. Quanto al Giusti, se le sue *Memorie di Pisa* paiono ispirate a una sentenza che egli rinvenne nella novella *Le Bal de Sceaux* capitatagli sotto mano pochi mesi prima, nei suoi «settenari saltellanti» di *La Terra dei morti* si può forse ritrovare qualcosa dell'impetuoso discorso di Massimilla Doni del racconto omonimo, dove Balzac affidò alle labbra di questa sua briosa creatura veneziana un'appassionata difesa dell'Italia.

H. DE BALZAC, *Eugenia Grandet*, trad. di Gabriella Alzati, Milano, Ed. Rizzoli e C. pp. 221.

H. DE BALZAC, *Il colonnello Chabert*, a cura di Renato Fabietti, Milano, ed. «Cooperativa libro popolare», pp. 88.

1950

MARIO BONFANTINI, *Ottocento francese*, Torino, De Silva, pp. 307. — In questo volume, il Bonfantini dedica allo scrittore un profilo critico assai sostanzioso: *Balzac 1950* (pp. 63-90). Noi ne indicheremo qui i punti essenziali; innanzi tutto lo studioso si sofferma su altri recenti studi francesi, in particolare sul volume *Aimer Balzac* di Claude Mauriac, che egli considera indicativo di certa recente problematica cattolica e sul quale esprime in sostanza un giudizio fortemente limitativo; tra l'altro il Bonfantini non accetta la tesi, riecheggiata dal giovane letterato francese, di un Balzac instauratore del «romanzo sociale» (e a noi paiono molto valide le sue osservazioni quando, sotto tale prospettiva, gli antepone lo Stendhal,⁴⁶ senza contare gli inglesi del '700). Il nucleo del saggio è costituito poi dall'esame di due noti problemi, quello del valore «storico» della *Comédie Humaine* e l'altro della posizione dello scrittore tra romanticismo e realismo. E vera storia la *Comédie Humaine*, cioè interpretazione profonda di un'epoca, oppure lo è in senso più ristretto, cronistico, sopravvivendo come raccolta di documenti? La risposta dello studioso è negativa, sia pure con alcune riserve: i personaggi di Balzac «non fanno propriamente la storia: la subiscono, vi si adattano o la sfruttano». Dal loro inserirsi nella grande corrente degli eventi non si può avere un'idea, come pretenderebbero gli ammiratori più zelanti, di come si è fatto la storia in passato e di come la si farà in futuro, senza dire dei vari intrighi da cui il Balzac faceva a volte dipendere la vita o la morte di tutta una classe dominante. Anche il documento, concepito dallo scrittore come premessa alla interpretazione, viene di conseguenza a perdere molto del suo valore. Il giudizio definitivo dello studioso ci pare espresso da queste parole: «Balzac... colse (vorremmo dire fiutò) con l'impeto caratteristico alcune diagnosi che venivano allora suggerite da molte parti, e trasformandole in idee-forza per animare con travolgente energia il suo mondo, conferì loro un'evidenza che può anche essere storicamente istruttiva».

Le pagine più felici e più meditate del saggio tuttavia a noi paiono quelle in cui si respinge la classificazione ottocentesca che faceva di Balzac un realista (ma di un realismo, si badi bene, inteso nell'accezione che allora si ebbe del termine: *osservazione dal vero*, opposta ai personalismi romantici e nutrita col volgere degli anni dalla nuova cultura positivista). In effetti, il Bonfantini ricorda che tutto il realismo ottocentesco non si pose mai in sostanziale contrasto con quel grande movimento spirituale che fu il romanticismo, che lasciò tracce certo non sbiadite anche nell'opera del Balzac, come del resto in tutta la successiva letteratura per un lungo arco di anni.

Acuta anche l'osservazione che nell'opera balzacchiana «si svela una specie di simbiosi fra le persone e le cose, l'ambiente nel quale vivono»; o l'altra, a proposito del ricorrente quesito (e a nostro modo di vedere posto falsamente) sulla moralità e religiosità della *Comédie*: «La Divinità non è propriamente assente dalla concezione del mondo di Balzac, bensì trascendente; caso mai un po' troppo *trascendente*».

STEPHAN ZWEIG, *Balzac*, Milano, Mondadori, «Quaderni della Medusa», n. 33, a cura di Lavinia Mazzucchetti, pp. 395. — Secondo lo stile tradizionale dello Zweig, si tratta di una affettuosa e colorita narrazione aneddotica, più che d'una impegnativa ricostruzione psicologica. Su questo piano, particolarmente felici sono le pagine dedicate al tormentato amore per la Hanska e quelle sulla morte dell'artista. Probabilmente, se lo Zweig ne avesse avuto la possibilità (la morte lo colse nel 1942, quando l'opera era appena terminata), giovandosi di una più pacata revisione avrebbe abolito varie prolissità e ripetizioni.

⁴⁶ Su tale argomento, il Bonfantini ritornerà in suoi successivi scritti stendhaliani; si veda in proposito una nota apposta alla sua prefazione al volume *Armance, Lamiel, racconti e novelle di Stendhal*, Torino, Einaudi, 1957, pp. 647 (VII-XXIX).

GYÖRGY LUKÀCS, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, pp. 375. — I criteri con cui abbiamo concepito la presente bibliografia non consentono in questa sede un esame approfondito di questo volume, il quale, come è noto, mentre contiene tre saggi del critico ungherese su Honoré de Balzac (*Balzac: «Les Paysans»*; *Balzac: «Les Illusions perdues»*; *La polemica tra Balzac e Stendhal*), costituisce il più importante contributo della recente critica marxistica allo studio dei principali esponenti del realismo ottocentesco, francese e russo. Da quanto siamo venuti scrivendo nel saggio introduttivo e soprattutto dai giudizi formulati in questa seconda parte del nostro lavoro, riteniamo debba anche risultare indirettamente quello che è il nostro pensiero sui saggi del Lukàcs e, in genere, sugli scritti a impostazione marxistica dedicati al nostro narratore.

Tuttavia, volendo in poche righe esprimere un giudizio di massima su queste pagine, noi riteniamo che esse costituiscano senza dubbio un meritorio richiamo alla necessità per la critica di considerare l'opera del Balzac non in modo frammentario, ma globale, in particolare avendo di mira la sostanza del *realismo* balzacchiano, cioè la capacità che ebbe lo scrittore di ritrarre «l'uomo completo e la società completa», mai disgiunti l'uno dall'altra ed espressi in personaggi mossi sempre dalla dialettica interiore della loro sostanza sociale e psichica (varie pagine del Lukàcs a noi paiono costituire un argine contro la troppa critica impressionistica e psicologica o le interpretazioni ispirate all'idealismo più rigidamente ortodosso, che spesso non hanno saputo penetrare l'essenza più profonda dell'arte balzacchiana, limitandosi a osservazioni marginali e a distinzioni artificiose). Il Lukàcs mostra tuttavia i limiti del proprio teorizzare, non soltanto per le affermazioni di tipo meramente contenutistico che si possono isolare qua e là in questi saggi quanto per le strade che egli vuol battere e gli strumenti di cui si serve per restituire al realismo balzacchiano la sua vera luce. È verissimo, ad esempio, come già osservò Engels, che il legittimista e cattolico Balzac si rendeva in realtà ben conto della portata reale dello scontro tra aristocrazia feudale, capitalisti borghesi e contadini, come sapeva che la partita per l'aristocrazia era perduta: ma, in un romanzo come *Les Paysans*, che pure ha qualche squarcio stupendo, questo sentire più profondo del narratore è non di rado espresso, rispetto a molte sue altre opere, in forma assai più oratoria che poetica. Ma il Lukàcs, a nostro modo di vedere, per dimostrare, come diceva Marx, la «profonda comprensione dei rapporti reali» propria al romanziere, tende schematicamente a raccogliere ogni spunto balzacchiano, anche tra i meno vivi, che possa servire a dimostrare l'aderenza alla realtà da parte dello scrittore e trascura talvolta di chiarire quella che fu la reale capacità di Balzac di dare concreta forma d'arte alle proprie intuizioni di carattere sociale. Ne discende anche, come conseguenza, la scarsa attenzione prestata dal critico al confluire caotico e geniale nell'opera di sparsi elementi (romantici, mistici, gotico-medievali), all'aspetto *fantastico* di questa moderna *Commedia*, che ha fatto parlare di un Balzac «visionario della realtà» e, proprio per questo, profondamente realista.

GUSTAVO BOCCIA, *Centenario di Balzac*, in «Rivista critica di problemi etico-sociali e letterari», Napoli, anno I, n. 3, pp. 182-191. — Articolo molto abborracciato, dove alla rievocazione di aspetti della vita del Balzac ormai notissimi, si tenta di far seguire un giudizio critico complessivo sull'opera dello scrittore: giudizio che può apparire acuto solo nei tratti in cui esso ripete cose già dette e risapute. È curioso poi che il Boccia, il quale cita abbondantemente il Sainte-Beuve, il Faguet, il Taine e il Brunetière, quest'ultimo anzi con particolare deferenza, trascuri poi di ricordare il giudizio del Baudelaire, che senza dubbio, anche nella sua rapidità, è tra le cose più incisive che si siano scritte in Francia su questo argomento e al quale lo stesso Boccia pare del resto ispirarsi in certe parti del suo scritto.

RICCARDO BACCHELLI, *Balzac*, in «Il Ponte», Firenze, 1950, anno VI, n. 6, pp. 772-778. — Si tratta di una commemorazione tenuta dal Bacchelli, in Firenze, il 14 giu-

gno 1950, sotto gli auspici dell'Unesco. È un narratore che ne giudica un altro, e se il solco critico è quello già tracciato dal Baudelaire («perché in quel suo perenne stato di fantasmiante frenesia, in quella estrema tensione di ogni parola che dice e di ogni fatto o persona che inventa, è la forza e la vocazione, la grandezza e il destino di Balzac»), il Bacchelli lo ripercorre originalmente in pagine cangianti, ricche di umori e di metafore. Citiamo un altro periodo: «La sua abbondanza e la sua minuzia, per tornare all'artista, entrambe prodigiose, hanno l'evidenza ossessiva e la logica implacabile di quella sbalorditiva mescolanza di lucidità immaginativa e di febbre cerebrale, d'esattezza precisissima e di vigore scritturico e di grafomania, di virtù e di virtuosismo, che forma l'impasto e la singolarità del suo genio letterario, il quale esercita su di noi un influxo simile a quello d'una cometa dei favolosi cieli dell'astrologia e dentro di noi sspande la luce fittizia e irresistibile come è quella d'una aurora boreale». Assumono un particolare interesse critico le osservazioni contenute nella parte finale del saggio, quando il Bacchelli, ponendosi il quesito se e dove debba rinvenirsi nel fantasmagorico castello balzacchiano la lieve e vera *poesia* che rende imperiture le opere d'arte, osserva che essa si incarna «in quell'accento involontario e costante di partecipazione profonda fino alla pietà, che anima e vivifica tutta la spietata macchina figurativa ed esemplare: pietà di quella sostanza tragica che è delle passioni e della vita nostra, che è delle nostre ingiustizie e giustizie, dei nostri errori e delle verità nostre, del nostro umano destino legato alla terra.... una profonda ed intima pietà per le vittime, e per i loro oppressori, per le vittime e per chi le fa vittime, e per chi è vittima di se stesso, come tutti siamo».

R. ETIEMBLE, *Balzac critico*, in «Letteratura-Arte contemporanea», Firenze, anno I, n. 4, luglio-agosto, pp. 26-34. — Si sa che l'Etiemble è un narratore, non un critico; nessuno dei suoi romanzi, a quanto afferma lui stesso, gli è costato tanta fatica quanto una sola delle sue critiche. E questo articolo merita una particolare menzione non solo perché costellato di acute osservazioni (accanto ad altre, puramente brillanti o anche semplicemente malevole verso contemporanei), ma perché offre su una rivista italiana un piccolo esempio di quella corrente critica francese, impressionistica o psicologica che sia, la quale tradizionalmente (come ricordava il Croce) si contrappone all'altra, quella sistematica e dottrinarica, che pure ha i suoi egregi paladini. Ambedue profondamente radicate nell'*humus* nazionale, potremmo definire l'una la critica di «intelligenza» (affidata a romanzieri, poeti, saggisti), estemporanea per definizione, l'altra la critica universitaria e accademica, degli eruditi e dei metodici, ancora oggi a tinta prevalentemente positivista. Ambedue le correnti, delle quali sarebbe forse vano cercare le gemelle italiane, coesistono per lunga tradizione e con pari dignità, anche se la prima a noi pare, particolarmente per quest'ultimo trentennio, di gran lunga la più vitale; in ogni caso esse sono strettamente legate alla storia del pensiero francese, delle cui evoluzioni e sviluppo costituiscono parte integrante.

L'articolo dell'Etiemble, che ci ha offerto il destro per questa breve digressione, è una rivalutazione di Balzac critico⁴⁷ nell'anno in cui tutti gli specialisti delle ricorrenze ne ricordano soltanto l'opera narrativa; del Balzac, che sentì la bellezza della *Chartreuse de Parme*, anche senza afferrarne i reali motivi; del Balzac che toccò con mano l'inconsistenza di *Hernani* e motivò ampiamente la giudiziosa stroncatura che ne scrisse al principio del 1830, quando Victor Hugo era il principe dei poeti; del Balzac infine che non fu certo uno specialista della critica, sostenendo anzi che il critico non doveva esserlo, ma che fu, nella critica, aperto, ironico e violento quant'altri pochi.

⁴⁷ I vari scritti critici del Balzac furono raccolti nel volume, oggi rarissimo, *Honoré de Balzac, Critique littéraire*, a cura di Louis Plumet, Paris, 1912, pp. 296. Se ne veda la recente edizione italiana, da noi già ricordata: *Scritti critici*, a cura di M. Bonfantini, Milano, Feltrinelli, 1958.

MARCEL PROUST, *I personaggi di Balzac*, in «La Fiera letteraria», Roma, anno V, n. 34, 3 settembre, p. 3. — Si tratta di un breve frammento tratto da un lungo articolo del Proust sulle critiche di Sainte-Beuve, articolo iniziato nel 1903 e edito per la prima volta dalla «Table ronde», nel luglio 1950. La brevità del brano e soprattutto il suo carattere di abbozzo, di prima stesura, che certamente il Proust avrebbe voluto completare se non fosse stato poi preso da altre cure, ne impediscono un cenno critico meditato. Abbiamo comunque estratto dall'articolo questi due periodi, che ci sembrano indicativi: «.... perché in realtà questo è precisamente il suo scopo di romanziere, di fare della storia anonima, di studiare certi caratteri storici, così come si presentano astraendo dal fattore storico che li spinge alla grandezza.... Opera d'arte ugualmente la quale, se è un po' adulterata da tutti questi particolari troppo veri, riesce ad attirare a sé anche tutta la parte da museo Grévin, a farne, un po', dell'arte. E poiché tutto ciò si riferisce a un'epoca, mostrandone l'esteriorità grossolana, giudicandone il fondo con grande intelligenza, quando l'interesse del romanzo è esaurito, esso ricomincia una vita nuova come documento d'uno storico. Come l'*Encide*, là dove non ha nulla da dire ai poeti può appassionare i mitologi, così Peyrande, Félix de Vandenesse e tanti altri non ci sembrarono molto ricchi di vita.... ».

MARIO PICCHI, *Balzac sempre vivo*, in «La Fiera letteraria», Roma, anno V, n. 34, 3 settembre, p. 4. — Riferendo i più recenti echi in Francia del centenario balzacchiano, il Picchi fa precedere le sue note informative da alcune osservazioni sulle cause della rinnovata popolarità dello scrittore. Giustamente, egli annota che oggi «amare Balzac vuol dire amare la vita.... La *Comédie Humaine* è un'opera che fa sperare. Ciò che ce lo fa sentir vicino è tutto il lato enormemente fantastico, visionario, fantasticamente reale, della sua opera; ciò che ci fa aver bisogno di lui è la sua prodigiosa vitalità, la sua forza immensa, la sua fiducia nell'uomo nonostante tutto ».

STEPHAN ZWEIG, *La fabbrica dei romanzi d'avventura e d'amore*, in «La Fiera letteraria», Roma, anno V, n. 34, 3 settembre, p. 4. — E noto che tra i 22 e i 30 anni, dopo gli insuccessi iniziali, Balzac si accinse talvolta a «fabbricare» sotto l'anonimato, e in genere per una modesta mercede, ogni sorta di libri e zibaldoni che gli venivano commissionati da cinici letterati o da avidi editori. Fornì agli altri, lavoratore a cottimo, tutte le mercanzie immaginabili: filosofia, politica, conversazioni, *codes*, ecc.; la sua sola difesa fu, appunto, l'anonimato, dietro al quale egli sempre tenacemente si abbarbicò, rifiutandosi costantemente nel resto della sua vita di riconoscere alcuno dei numerosi scritti pubblicati sotto vari pseudonimi e che i contemporanei non a torto gli attribuirono. In questo articolo lo Zweig traccia, con la consueta coloritura, la storia di quelle penosissime esperienze che Balzac stesso definì amaramente in una lettera alla sorella: «*Essayer de devenir libre à coups de romans, et quels romans! ah! Laure! Quelle chute de mes projets de gloire!* ».

RENZO TIAN, *Sainte-Beuve giudice severo ma chiarificatore*, in «La Fiera letteraria», Roma, anno V, n. 34, 3 settembre, p. 5. — Il Tian, rifacendo un po' la storia dei rapporti tra Sainte-Beuve e Balzac, ricorda una battuta dell'autore dei *Lundis*: «*Chaque critique a son gibier favori sur lequel il tombe et qu'il dépêche de préférence.... Pour moi, c'est Balzac....* ». Questa immagine di caccia è felice: anche oggi, rileggendo le pagine dedicate dal Sainte-Beuve allo scrittore, è impossibile sottrarsi all'impressione che considerazioni personali (istintive, vorremmo aggiungere) spesso venissero ad offuscare nel critico la serenità del giudizio. Nell'affrontarsi e nello scontrarsi di questi due grandi ingegni, ci fu qualcosa di più del naturale misurarsi di un artista e di un critico: ci fu la reciproca insofferenza di due *nature* profondamente diverse, troppo contrastanti per collocarsi reciprocamente in una posizione distaccata (è bene non dimenticare che anche Balzac attaccò goffamente e violentemente il «Port-royal» del

Sainte-Beuve). Tuttavia non vanno dimenticati i meriti e i contributi portati dalla critica del Sainte-Beuve alla conoscenza del romanziere, proprio in forza di questo netto contrapporsi delle caratteristiche negative dei due uomini. E bene osservava a questo proposito Albert Thibaudet: « c'est tout de même gagner dans la connaissance de Hugo, de Lamartine et Balzac que de savoir comment et pourquoi ils sont antipathiques, pour une partie de leur génie, à des grandes natures littéraires. Même quand elle n'est ni juste ni judicieuse, il est rare que la critique de Sainte-Beuve manque d'un certain pouvoir éclairant.... ».

ACHILLE FIOCCO, *Balzac commediografo si riscatta con « Le Faiseur »*, in « La Fiera letteraria », Roma, anno V, n. 34, 3 settembre, p. 5. — Con *Le Faiseur ou Mercadet*, Balzac ebbe finalmente quel tanto sospirato successo teatrale che mai gli arrise durante la sua vita (l'opera fu rappresentata nel 1851, un anno dopo la morte dello scrittore): il Fiocco ne vede il pregio in una trasposizione scenica della propria autobiografia, fatta dal Balzac con sufficiente consapevolezza e con un visibile avvicinamento ai grandi modelli di Goriot e di Grandet.

EMILIO CECCHI, *Balzac nel 1950*, in « L'Europeo », Milano, anno VI, n. 40, 1° ottobre, p. 11. — Premette il Cecchi che il Balzac, a dare ascolto a certi suoi recenti partigiani, ritorna oggi nel suo centenario come campione ed eroe della letteratura « engagée »; lo scrittore che nell'Ottocento colse quanto altri mai il tumultuoso avanzare delle nuove classi sociali, oggi avrebbe sicuramente fatto per il proletario ciò che fece ai suoi giorni per il piccolo borghese, egoista ed affarista, ma a suo modo eroico: l'avrebbe assunto agli onori dell'epopea. Da ciò gli entusiasti dell'ultima ora, dimentichi di quanto « forcaiolismo » il Balzac riversò nei suoi vari scritti, soprattutto giornalistici.

Questo avvio polemico dell'articolo ci trova consenzienti per una considerazione: un tal genere di distorsioni partigiane, ne siano autori letterati *engagés* o letterati *arcadi*, i fautori del realismo socialista o quelli della torre d'avorio, lasciano sempre il tempo che trovano e si riducono a vuote dispute su ciò che avrebbe fatto o non avrebbe fatto quel certo scrittore se, per sua disavventura, si trovasse oggi gomito a gomito con certi nostri contemporanei. Dispute che non hanno alcuna consistenza storica o scientifica, ma costituiscono piccole e oziose esercitazioni di parrocchia.

Ma la parte più interessante dell'articolo del Cecchi viene subito dopo, quando il critico, ricordando l'introduzione di Pietro Paolo Trompeo al primo volume della collezione *I capolavori della « Commedia umana »*, così scrive: « Ma la succinta introduzione del Trompeo è un piccolo capolavoro d'acume ed equilibrio critico; e chi voglia fare il punto sulla odierna situazione di Balzac non potrebbe desiderare altra guida che codesta. Quasi non è da cambiare parola, dove il Trompeo viene osservando come di Balzac non forse un solo libro sia immune da incoerenze ed insufficienze, trucchi di mestierante e sdolcinature. E senza volere in tutto consentire col Sainte-Beuve, che ostentava di mettere Balzac press'a poco sullo stesso piano di Sue, un che di falso e di sforzato ci disturba anche nelle pagine più travolgenti. L'azione precipita a capofitto nel melodramma. E il narratore e il moralista restano di gran lunga inferiori all'ambientista, al ritrattista e allo storico. Esattamente ». Il Cecchi poi, dopo aver ricordato come il fascino storico abbia parte preponderante nella vocazione di Balzac e la sua ammirazione per lo Scott, riporta e fa propria questa osservazione del Brunetière: « Mentre lo Scott, operando la rievocazione e resurrezione storica, ha bisogno di riferirsi ad epoche remote, il Balzac sa rendere i tratti caratteristici delle tre o quattro generazioni che si possono frequentare nel corso d'una esistenza.... Egli non è stato soltanto il pittore, ma lo storico dei costumi contemporanei; ne ha colta la fisionomia, e ne ha fissata l'evoluzione e il movimento.... Che è già un merito unico ».

Dai brani che abbiamo citati (e l'articolo è del resto brevissimo) apparirà chiaro al lettore che al Cecchi il nostro scrittore non è molto congeniale, tanto che egli arriva

poi a concludere che, sotto un punto di vista rigorosamente artistico, l'importanza e il significato del Balzac sembrano assai scaduti, mentre sotto l'aspetto dell'annalista, del documentarista e dello storico dei costumi egli oggi occupa ancora un posto preminente; inoltre, «la sua personalità vissuta esercitò sempre sul pubblico, e non incolto, un'attrazione maggiore di quella suscitata dai suoi più vigorosi personaggi». Giudizio questo che ci pare assai più duro di quello del Trompeo, malgrado il richiamo fattone dal critico, e che soprattutto, spiace dirlo, non esce dagli schemi critici tradizionali: per uscire dai quali non occorre entrare a vele spiegate nel campo del cosiddetto «realismo socialista», come riteniamo che dimostrino alcuni scritti più recenti e da noi segnalati in questa bibliografia.

MARCEL PROUST, *L'ammirevole invenzione*, in «La Fiera Letteraria», Roma, anno V, n. 39, 1° ottobre, p. 5. — Altri brevi appunti del Proust su Balzac, riportati dal settimanale romano. Citiamo alcuni periodi: «Quest'uomo che mette in mostra ingenuamente i propri punti di vista storici, artistici ecc., nasconde i più profondi disegni e lascia che la verità della pittura del linguaggio dei suoi personaggi parli da sé, tanto sottilmente che può passare inosservata, e non cerca per nulla di segnalare.... In quest'ultima scena⁴⁸ della prima parte della Tetralogia di Balzac (poiché in Balzac, l'unità è raramente il romanzo; il romanzo è costituito da un ciclo di cui un romanzo non è che una parte) ogni parola, ogni gesto ha significati nascosti dei quali Balzac non avverte il lettore, e che giungono a profondità ammirevoli. Provengono da una psicologia molto speciale che non è mai stata fatta da altri se non da Balzac, ed è assai delicato indicarli....».

GUIDO SEBORG, *Un italien devant Balzac*, in «Europe», Paris, 28^e année, n. 55-56, pp. 142-144. — Questo articolo, unitamente a quelli di Luciano Anceschi e di Anna Rosa Poli, fa parte di una serie di scritti commemorativi dovuti ad autori di vari paesi e raccolti in un unico fascicolo della rivista «Europe», la quale ha inteso celebrare il centenario balzacchiano sottoponendo a numerosi collaboratori stranieri una serie di domande intorno all'opera di Balzac e soprattutto al suo odierno significato.

Se gli articoli dovuti agli italiani costituiscono un contributo piuttosto limitato, quello del Seborga è senz'altro lo scritto più misero: Balzac e Foscolo, Balzac e Verga, Balzac e Gramsci, ecco i vari accostamenti fatti dal Seborga con un tono di presuntuosa sufficienza e senza alcun concreto contributo critico. Non manca neanche il richiamo a quanto scrisse sul nostro scrittore Benedetto Croce: richiamo fatto naturalmente per dire tutto il male possibile delle pagine crociane.

LUCIANO ANCESCHI, *Balzac sans crainte*, in «Europe», Paris, 28^e année, n. 55-56, pp. 145-149. — L'Anceschi svolge varie considerazioni sui molteplici aspetti della creazione in Balzac, considerazioni non nuove ma qua e là ravviate da spunti personali, come questo ad esempio: «Il convient de ne pas perdre de vue Balzac critique et essayiste, mais il est certain que l'authenticité de Balzac réside en ceci: lorsqu'il peint un trait de mœurs, il est aussi tout imagination et lorsqu'il s'abandonne au hasard de l'imagination, il est peintre de mœurs....».

ANNAROSA POLI, *Balzac et le sergent Bianchini*, in «Europe», Paris, 28^e année, n. 55-56, pp. 149-151. — Al lettore che volesse maggiori ragguagli su quel «capitaine Bianchi» di cui parla Balzac in *Les Marana*, consigliamo, perché più documentato e più facilmente accessibile, un altro articoletto della stessa autrice, apparso l'anno seguente in Italia.⁴⁹

⁴⁸ A proposito di *Splendeurs et misères des courtisanes* e dei rapporti tra Lucien de Rubempré e Vautrin.

⁴⁹ Cfr. più oltre la nostra bibliografia: 1951.

ANNAROSA POLI, *Balzac dans les bibliothèques italiennes*, ibid., pp. 151-152. — Alcune scheletriche risposte alle domande poste dalla redazione della rivista sulla diffusione in Italia delle opere del Balzac. La Poli ricorda che dal 1832 al 1934 più di un centinaio di opere sono state tradotte in italiano e afferma che, secondo dati ufficiali, non soltanto tutte le pubbliche biblioteche possiedono le edizioni in lingua originale, ma che queste ultime sono più frequentemente richieste delle traduzioni.

FRANCO ARESE, *Per il centenario di Onorato Balzac* (Due testimonianze inedite sul suo soggiorno a Milano e Venezia nel 1837), in «Il Risorgimento», Milano, anno II, pp. 156-158. — L'Arese pubblica due curiose testimonianze inedite, alquanto interessanti per una conoscenza di quell'intermezzo della vita del poeta, che ebbe una così vasta eco nei giornali dell'epoca e nelle corrispondenze dei contemporanei. Si tratta di alcune lettere: una, in data 4 marzo 1837, del barone Achille Zanoli, lo storiografo delle milizie italiane del periodo napoletano, al conte Francesco Arese, allora esule in America. E una missiva un po' ironica, in cui si fa cenno agli «onori del Campidoglio» prodigati al Balzac dalla buona società milanese e si raccontano alcune piccole disavventure patite dallo scrittore durante il suo soggiorno a Milano. Seguono poi due lettere di un benpensante dell'epoca, il barone Francesco Galvagna, alto funzionario del Lombardo-Veneto, all'amico milanese Paolo de' Capitani di Vimercate: nella prima lettera (10 marzo 1837), il bravo Galvagna non ha ancora conosciuto Balzac e si mostra alquanto diffidente per «la moralità e i costumi che traspirano dagli scritti di lui». Nella seconda afferma invece di aver sistemato con lo scrittore alcune pendenze e di averlo trovato persona franca e leale; di non aver voluto che egli gli parlasse di politica, ma delle sue opere; accenna allo scontro con il Dandolo, parla dei «piccoli letterati» di Venezia e riferisce senza malizia un giudizio altrui sul Balzac politico, «frutto raro ed esotico come l'ananas che ha tutti i sapori».

GUIDO PIOVENE, *Il profeta di Balzac*, in *Il Corriere della Sera*, Milano, 26 febbraio. — «Balzac, per i balzacchiani, è Dio e Marcel Bouteron è il suo profeta». L'articolo del Piovene è lo svolgimento di questa battuta iniziale e prende avvio da un incontro da lui avuto con il Bouteron, un critico che riveste nella società culturale francese la figura del «puro erudito, del chierico in senso stretto» e ne costituisce quindi uno degli elementi più tipici, in una cultura «il cui fondo in complesso rimane positivista e nella quale l'erudito conserva una parte centrale e non per nulla in contrasto con il critico e con lo storico di più ampio respiro». Lo scritto contiene altre osservazioni pertinenti sulla «chiesa» balzacchiana ed i suoi adepti dei nostri giorni, il cui moltiplicarsi è considerato indicativo dal Piovene per l'evoluzione del gusto del nostro tempo.

GUIDO PIOVENE, *La città dei misteri*, in *Il Corriere della Sera*, Milano, 5 marzo. — Perché questo risveglio di interessi critici e di lettori per Balzac? L'articolo ne esamina molto acutamente le cause; definitivamente tramontata l'idea di Balzac scrittore «verista», oggi il Nostro trionfa perché descrive «un mondo abbastanza simile al nostro, ma nel quale la lotta dei caratteri, degli interessi, delle cupidigie aggressive crede ancora a se stessa, il culto dell'energia non si è svuotato e non ha ancora assunto l'apparenza monotona d'una necessità o d'un vizio».

L'amore per Balzac diviene così ai nostri giorni un episodio dell'istinto di conservazione, un tentativo di rifiuto al suicidio, l'implicita ripulsa della letteratura rigorosa, virtuosa e perfetta fino all'impotenza che si è offerta tra le due guerre ai lettori europei. L'intelligenza cede il passo alla vitalità e all'energia; e nel suo ritorno di oggi «sembra dunque di scorgere una volta di più il tramonto del rigorismo, del giansenismo letterario... è la rivincita direi di Balzac su quello spirito semigiansenista che fu Sainte-Beuve, nutrito di letteratura classica, greco-latina e francese, aristocratico e un po' schifiloso».

SANDRO DE FEO, *Balzac faceva la fame pur di vivere nel lusso*, in *Il Corriere della Sera*, Milano, 22 marzo. — Vi si riportano vari giudizi e aneddoti di George Sand intorno al Balzac, che la scrittrice formulò e raccolse nella sua *Histoire de ma vie*. Tra l'altro, da quanto il Balzac disse alla Sand, egli aveva chiara coscienza di esser ben lontano, nel disegno delle sue opere e dei suoi personaggi, da ogni impianto « veristico ». E la testimonianza della Sand merita di essere ricordata, anche se è noto che su questo argomento lo scrittore si contraddisse ripetutamente con altre e discordanti affermazioni.

EUGENIO GARA, « *In ginocchio, Beethoven!* » scrisse l'entusiasta Balzac, in *Il Corriere della Sera*, Milano, 11 aprile. — Balzac e la musica è l'argomento di questo articolo, condotto in chiave prevalentemente aneddotica.

ENRICO EMANUELLI, *La risata di Balzac*, in *La Stampa*, Torino, 9 maggio. — Una delle quattordici case abitate da Balzac a Parigi, quella di Passy, è rimasta intatta e oggi ne custodisce i cimeli; l'Emanuelli l'ha visitata e ricorda affettuosamente lo scrittore.

MICHELE RISOLO, *Balzac venditore di guano e magnetizzatore poco magnetico*, in *La Nazione*, Firenze, 18 luglio. — Alcuni aneddoti sulla vita dello scrittore.

CARLO BO, *Non piace Balzac ai censori canadesi*, in *Il Nuovo Corriere*, Firenze, 10 agosto. — Le celebrazioni ufficiali del centenario balzacchiano non sono andate lisce dappertutto: in Canada, ad esempio, la tenacia con la quale il comitato diocesano dell'Azione Cattolica di Montréal si è opposto apertamente a qualsiasi forma di memoria e di omaggio per uno scrittore considerato « cattivo » è stata tale da rendere pressoché impossibile ogni manifestazione ufficiale. Di questo episodio e di tutti i relativi clamori il Bo traccia brevemente e scherzosamente la storia, vedendovi giustamente, più che una prova di ottusità conformista, l'indice di un atteggiamento tanto ingenuo ed inutile da apparire, dovendolo inserire nella realtà dei nostri giorni, puramente grottesco.

EUGENIO GARA, *E se la bella Olimpia avesse sposato Balzac?*, in *Il Corriere della Sera*, Milano, 13 agosto. — Si tratta di Olimpia Péliissier, seconda moglie di Rossini, e della quale il Balzac parla più volte e con una certa acredine nei suoi carteggi. Il Gara fa un po' la storia dei vari pettegolezzi del tempo su una presunta relazione tra la Péliissier, non ancora moglie di Rossini, e lo scrittore.

FRANCESCO PASTONCHI, *Nel Centenario di Balzac*, in *Il Corriere della Sera*, Milano, 18 agosto. — Se dovessimo brevemente definire questo articolo, in cui il Pastonchi traccia brevemente la storia delle alterne fortune del Balzac, diremmo che esso rappresenta, nei limiti di un pezzo giornalistico, il *ralliement de la dernière heure* d'un letterato all'opera balzacchiana. Si sente tra le righe il raffiorare del tradizionale fastidio proprio della critica più raffinata e virtuosa; ma il Pastonchi ha lo spirito di adattare alla *Comédie Humaine* il giudizio che la duchessa di Tonnerre dette sulla persona dello scrittore: « tutt'altro che bella, ma affascinante ».

INDRO MONTANELLI, *Il secolo dei delitti e dei romanzi squallidi*, in *Il Corriere della Sera*, Milano, 8 settembre. — Questo secolo è il nostro, diversamente dall'Ottocento dove non c'era divorzio tra la letteratura narrativa e la cronaca nera; lo proverebbe l'influenza esercitata su Balzac da Vidocq, l'ex galeotto diventato poi capo della « Sûreté Générale » che Balzac conobbe e dal quale attinse più di un tenebroso canovaccio per le sue storie (con le quali però il Montanelli deve avere poca dimestichezza, perché cita a sproposito vari titoli e date).

PIETRO PAOLO TROMPEO, *La Razza dei vinti*, in *La Stampa*, Torino, 16 settembre. — Diceva scherzosamente il Trompeo che l'idea di razza nei suoi riflessi letterari potrebbe costituire argomento di una tesi di laurea. Ricordava, tra gli altri, Augustin Thierry,

che sconvolse e affascino con le sue teorie il mondo politico e culturale della Francia di Luigi Filippo. A Balzac, non poteva sfuggirne tutto il fascino romantico: ricordiamo la grande figura del Marchese d'Esgrignon («il Franco») e quel suo grido («I Galli trionfano!») con il quale egli, a suo modo, chiude un'epoca.

PIETRO PAOLO TROMPEO, *Talleyrand e i romantici*, in *La Stampa*, Torino, 11 novembre. — I romantici detestarono Talleyrand. Si comprende perfettamente come il suo elegante cinismo non potesse conciliarsi con i loro vagheggiamenti sentimentali. Agli Chateaubriand, agli Hugo, alle Sand, che sferzarono *le Prince* con parole di fuoco, si opposero tra i grandi romantici i soli Lamartine e Balzac; quest'ultimo non solo ne affidò più volte il panegirico a personaggi come Vautrin e De Marsay, ma in *La Duchesse de Langeais* espresse in propria persona, senza ricorrere a intermediari, quel che pensava di Talleyrand e dei servizi che questi avrebbe reso alla Francia se la Restaurazione fosse stata più intelligente e non si fosse affrettata a metterlo da parte.

Quest'altro piacevole articolo del Trompeo è interessante soprattutto per quel fascio di luce che getta sull'aspetto romantico di Balzac, aspetto non secondario nel nostro scrittore, e lui malgrado (qualche linea di febbre romantica l'hanno avuta forse tutti i grandi narratori francesi dell' '800, anche se alcuni se ne sono difesi stizzosamente; figuriamoci se poteva esserne immune Balzac, per ragioni cronologiche e di temperamento). Scriveva il Trompeo: «Balzac si vantava di conoscere a fondo l'essenza della politica. Nell'esaltare la figura di Talleyrand ostentava perciò di prescindere dalla questione morale, che era proprio quello da cui i romantici non volevano prescindere.... Con lo stesso inchiostro con cui esaltò il genio politico di Talleyrand, egli esaltò il machiavellismo di Caterina dei Medici. In tutti e due i casi si compiacque di sfidare l'opinione pubblica, allora tutta imbevuta di religiosità romantica. Ma in realtà, così nell'esaltazione di Caterina come in quella di Talleyrand, ubbidiva al romanticismo che anche lui aveva nel sangue senza saperlo. Quell'ostentato machiavellismo ch'egli opponeva al moralismo cavalleresco umanitario d'uno Chateaubriand o d'un Hugo era in gran parte romanticismo».

H. DE BALZAC, *I capolavori della «Commedia umana»* (I), pref. di Pietro Paolo Trompeo, trad. di Renato Mucci, Oete Blatto e Maria Ortiz, Roma, G. Casini, pp. 480 (v-xr). — Il volume comprende le traduzioni di queste opere: *Le père Goriot* - *Le colonel Chabert* - *Une ténébreuse affaire* - *Facino Cane* - *Sarrasine*. Quanto alla prefazione del Trompeo, si tratta di un articolo acuto, in cui la multiforme genialità del Balzac è considerata rapidamente sotto vari aspetti. L'ambientista, il ritrattista, lo storico, il moralista, il narratore-inventore, tutti frammenti di un variegato mosaico che il Trompeo raccolse con la consueta finezza (prendendo a prestito alcune sue parole dedicate a *Modeste Mignon* si potrebbe dire che anche questo suo articolo è esemplare «per il felice movimento d'orologeria con cui l'azione vi è condotta dal principio alla fine»). Queste *Chiose a Balzac* sono certamente conosciute dalla maggior parte dei lettori, sia per il loro intrinseco pregio, sia perché successivamente riapparvero in altre vesti tipografiche;⁵⁰ ma ci piace ugualmente riportarne alcuni frammenti: sulla nota questione dei caratteri, dell'azione e dello stile, il Trompeo così annotava: «Credo si possa affermare con sicurezza che in Balzac l'ambientista, il ritrattista e lo storico si lasciano addietro di gran lunga il narratore-inventore: quanto questi è maldestro o arruffone, tanto quelli sono vigorosi, intelligenti e profondi....»; e sul perpetuo dissidio interiore tra il moralista e il poeta, che Balzac quasi mai arrivò a comporre su un piano di serenità estetica, altre osservazioni si riallacciano a quelle ora citate: «Ma il moralista e il poeta, che nella prima presentazione dei personaggi facevano tutt'uno in Balzac, a

⁵⁰ Prima in «La Fiera Letteraria», 1950, Roma, n. 34, p. 3; poi nel volume *La pantofola di vetro*, Napoli, E.S.I., 1952, pp. 85-92.

quel punto, disgraziatamente, quasi sempre si scindono: il poeta è combattuto dal moralista, e neppure il moralista si salva, perché troppo spesso i vari caratteri o tipi ch'egli vuole esemplificare (l'affarista, l'arrivista, il dissoluto, l'avaro, il maniaco ecc.) gli si trasformano tra le mani in figure eccessive che nuocciono, anziché giovare, alla dimostrazione dell'assunto». Conclusione: «narratore ineguale, poeta a sbalzi, moralista compromesso dal voler troppo provare, Balzac non sarà per avventura uno storico?». E la risposta non si fa attendere: «Se non fu l'Omero della borghesia, Balzac ne fu almeno il Tacito o il Saint-Simon. Chi voglia avere il quadro totale della società francese durante la prima metà dell'Ottocento non può lasciar da parte Balzac. Ma se Balzac, come abbiamo sentito affermare da Baudelaire, era un visionario? Come visionari a loro modo erano Tacito e Saint-Simon, della cui testimonianza non potete fare a meno per il quadro della corte imperiale romana e di quello francese sotto il Re Sole e la Reggenza. E il loro caso prova che i visionari possono veder meglio dei professori di storia».

Orbene, tutte le osservazioni del Trompeo a noi paiono assai penetranti; ma quando, poc'anzi, parlavamo di mosaico critico, volevamo anche accennare a una esigenza di « sintesi » che in queste pagine ci è parsa trascurata e che dovrebbe, a nostro modo di vedere, tener presente ancora oggi chiunque volesse tracciare un nuovo e più completo ritratto critico dell'artista: in altre parole Balzac, a sezionarlo, ha tutto da perdere e nulla da guadagnare, se non si ha cura di ricomporlo subito dopo nella sua complessità e l'analisi del Trompeo, acuta nei suoi particolari, ci lascia comunque con un vago senso di insoddisfazione e di freddezza. Sia chiaro che non intendiamo muovere una critica a queste « chiose » che, appunto perché tali, sono ineccepibili così come sono; né esortiamo a una visione unitaria dell'opera perché questa ci paia una buona scappatoia per celare le varie magagne della tela, le sdolcinature e i trucchi da mestierante: ben vengano anzi nuove analisi limitate e approfondite, dalle quali poi non è detto che la partita per Balzac debba chiudersi in perdita. E poiché in questa nostra rassegna bibliografica, di tanto in tanto, accenniamo a quelli che a noi paiono gli aspetti più vivi e anche più diversi che confluiscono nell'opera, aspetti tutti da collegare necessariamente per giungere a un giudizio di assieme (e il Trompeo ne aveva già toccati diversi), non staremo qui a richiamarli ad uno ad uno. Ci soffermiamo piuttosto su un solo particolare di queste « chiose », in sé esatto, ma che non può giovare del proprio isolamento: quando tutti conveniamo che Balzac fu il Tacito o il Saint-Simon della borghesia, se dal Baudelaire al Croce il terreno è stato sgombrato dal pregiudizio ottocentesco che voleva farne un osservatore dal vero, un minuzioso cronista, ecc., pare ragionevole concludere che fu storico non tanto per via di « documentazione », ma perché interprete creatore, in altri termini storico perché artista (come artisti a loro modo erano Tacito e Saint-Simon). Ma allora non si potrà più dissociare l'uno dall'altro aspetto, se non si vuole togliere a queste definizioni molto della loro penetrante verità; e sarà sotto questa prospettiva di « storico della borghesia » che andrà messo anche a fuoco, a nostro avviso, il problema del dissidio tra il moralista e l'artista, dissidio mai composto, e che ha un peso enorme nella visione « storica » che l'artista Balzac ebbe del proprio tempo. Senza dire della opportunità di cogliere anche il « contenuto » di questa storia e del quadro che ne scaturisce di una società: come, secondo i loro canoni interpretativi, hanno tentato e tentano di fare studiosi europei di varia formazione, i marxisti in primo luogo.

H. DE BALZAC, *I capolavori della « Commedia umana »* (II), trad. di Gianna Tornabuoni, Renato Mucci e Maria Ortiz, Roma, G. Casini, pp. 525. — Il volume comprende le versioni delle seguenti opere: *La femme de trente ans* - *Eugénie Grandet* - *Le Médecin de campagne* - *Les secrets de la princesse de Cadignan*.

H. DE BALZAC, *Gli allegri racconti raccolti dalle badie di Turrena....* (*Les contes drolatiques*), trad. di Aldo Fortuna, Milano, A. Corticelli, pp. 482.

H. DE BALZAC, *Il colonnello Bridau (Un ménage de garçon)*, a cura di Maffio Maffii, Milano-Verona, A. Mondadori, pp. 337.

H. DE BALZAC, *La Modista*, in « La Fiera letteraria », Roma, anno V, n. 34, 3 settembre, p. 3; *Valentino e Valentina*, ibid., p. 4. — Si tratta di brani pubblicati per la prima volta in Italia e tratti dall'edizione curata da Bernard Grasset, nella sua serie dei *Cahiers verts* (tale edizione è basata sulla collezione inedita del secolo scorso appartenente al visconte di Lovenjoul). La traduzione è di Mario Picchi.

H. DE BALZAC, *Un uomo infelice*, in *l'Unità*. Roma, 29 giugno; *Due ritratti di parigini*, ibid, 20 agosto.

1951

TITTA DEL VALLE, *Marcel Proust e il vestito della principessa di Cadignan*, Firenze, G. Barbèra, pp. 53. — Questo libriccino contiene, nella sua prima parte, varie pagine dedicate al Balzac o, meglio, al Balzac quale lo giudicò il Proust nei suoi *carnets*. Quelle frasi del Proust sul nostro scrittore (« A proprement parler il n'a pas de style.... Je ne parle pas de la vulgarité de son langage », ecc.) non persuadono giustamente la Del Valle, che svolge alcune considerazioni su questo tema (in verità, un po' stantio), osservando tra l'altro che « la volgarità di Balzac è come lo snobismo di Proust, qualcosa d'inesistente perché originariamente superato e travolto dall'estasi creativa ». La Del Valle poi accenna alle varie affinità e divergenze tra i due artisti (ma essa procede con misura ad accostamenti e rilievi, senza forzare la mano nei confronti).

MARIO MUNER, *Balzac*, Brescia, « La Scuola » editrice, pp. 206. — C'eravamo rivolti all'esame di questo volume con particolare interesse, trattandosi in apparenza dell'unica nuova monografia sullo scrittore apparsa in Italia in questi ultimi dieci anni. Ma la delusione è stata rapida: e non perché il volume si occupi praticamente soltanto di un aspetto del Balzac (la sua posizione di fronte alla religione e alla società), ma perché si tratta di un lavoro mediocrissimo, pretezosamente arruffato e viziato da una visuale teologicamente settaria. Quanto il Balzac possa dirsi realmente cattolico, è argomento vasto e da non affrontarsi in questa sede: ma qui il problema è un altro. Il Muner infatti non solo si disinteressa di ciò di cui dovrebbe aver cura un buon critico che si ponga un tale problema, non si cura cioè di soppesare se e quanto il cattolicesimo dello scrittore riesca a farsi « poesia » nell'opera uscendo dal ristretto cerchio di un sentire puramente soggettivo, ma del Balzac cattolico coglie, sottolinea ed esalta proprio gli aspetti meno persuasivi, « forcaioli » si sarebbe detto cinquant'anni or sono. Secondo il Muner, il romanzo più importante dello scrittore è il *Médecin de campagne* dove invece, a nostro parere, mentre appare assai chiara quella funzione *strumentale* che il Balzac attribuiva al cattolicesimo nel suo *Avant-propos*, molto meno persuasiva e sbiadita è l'intuizione poetica della sostanza più viva e più profonda della fede cattolica (o per il Muner il cattolicesimo come *istrumentum regni* è una cosa sola con il cattolicesimo inteso come visione etico-trascendentale?).

Ed è sempre insistendo su questi aspetti strumentali del cattolicesimo balzacchiano che il Muner conduce la sua analisi, e non su quelli, tanto più validi, che lo scrittore ha incarnato in una folla di personaggi dalla poesia viva e sommessa al tempo stesso, nutriti di umile e cristiano sentire. Certo all'autore, coerente con se stesso, non possono sfuggire quelle che egli definisce le « persistenze galliche » rinvenibili nelle opere del Balzac; questa « natura gallica » fatta di « paresse » di « menzogne » e di « convoitise » (una specie di anima indigena che si porrebbe sempre in contrasto, nelle figure di maggior rilievo della storia e della letteratura francese, con la volontà di adeguarsi allo spirito di latinità e alle esigenze del cristianesimo) spiega, secondo il Muner, « la dram-

matica incapacità di successo delle note buone», il fascino che anche sul Balzac esercita il male. E a rigore, una volta messi su questa strada, non ci sarebbe nulla da obiettare alle conclusioni e agli esempi addotti dal critico: ma ci irritano questa premessa e questo teorizzare, di sapore vagamente razzistico, su queste tare «galliche» contrapposte alle virtù latine e cattoliche.

PEDRO SALINAS, *I poteri dello scrittore o le illusioni perdute*, in «Inventario», Milano, anno III, n. 4, pp. 1-26. — Il saggio si articola in due parti, delle quali soltanto la seconda è dedicata al Balzac. Nella prima, il Salinas traccia un quadro abbastanza vivo ed efficace della posizione dello scrittore nella società del secondo '700 e in quella del XIX secolo, fino ai nostri giorni. E a partire da quell'epoca che allo scrittore si offrono contemporaneamente tre poteri, lo spirituale, l'economico e il sociale, i quali sino ad allora non gli erano affatto propri oppure gli appartenevano in misura assai ridotta. La sua influenza è ormai vasta e incontestata, uscendo dalla ristretta cerchia delle corti per penetrare nei diversi strati sociali; e mentre l'uomo di lettere acquista il suo posto preciso nella società del tempo, la materiale diffusione delle proprie opere gli consente di considerare per la prima volta la propria attività creativa anche sotto il concreto profilo di rendita economica. Naturalmente si tratta ormai di constatazioni pacifiche; il Salinas le espone con un certo brio, ma spesso appesantito da un tono eccessivamente enfatico.

Quanto al Balzac, l'uomo che fantasticava di fare con la penna ciò che Napoleone non era arrivato ad imporre con la spada, egli fu uno sconfitto, se si guarda ai riflessi esterni della sua vita: il suo successo spirituale contestato e faticoso, le sue mire sociali respinte, i suoi vagheggiamenti di ricchezza spazzati via da una ben diversa realtà. Eppure, e qui è il nucleo del saggio, sotto un altro aspetto il Balzac fu un vittorioso: lo fu nell'opera sua, per quanto battuto nella realtà quotidiana. Vinse nelle sue pagine la battaglia economica, perché come nessun altro mai intuì la reale e malefica consistenza del denaro, fissando in immagini indimenticabili, e tutte assai ben distinte tra loro, creature umane che un comune denominatore, la sete dell'oro, rendeva apparentemente identiche. Vinse nelle sue pagine la battaglia sociale; perché di tutti i personaggi che esternamente lo delusero e lo respinsero, colse la molla interiore che li spingeva ad un affannoso affollarsi sulle scene e tra le quinte della società in cui egli operò con tanta geniale aderenza.

MARCEL PROUST, *Cette admirable invention de Balzac*, in «Inventario», Milano, anno III, n. 4, pp. 26-28. — Si tratta del brano già riportato da «La Fiera Letteraria» nel 1950 e di cui abbiamo dato notizia.

HARRY LEVIN, *Balzac e Proust*, in «Inventario», Milano, anno III, n. 4, pp. 28-42. — Questo saggio presenta indubbiamente un certo interesse: i paralleli tra i due grandi romanzieri, le loro affinità necessariamente elettive, i termini di antitesi tra i loro due mondi poetici, in altre parole ogni richiamo e confronto, sono tracciati dal Levin con molta competenza. Di conseguenza, benché non si tratti di pagine di limpida lettura (e ciò è probabilmente dovuto anche alla mediocre traduzione italiana), le suggeriamo al lettore che divida equanimente le proprie predilezioni tra i due narratori.

Dobbiamo tuttavia fare un'osservazione di carattere generale: al di fuori di eleganti *causeries* letterarie o dell'esigenza di reperire quel filo solido e sottile che unisce Balzac a Proust, noi dubitiamo della vera utilità scientifica di studi «comparati» del genere di questo del Levin. È troppo noto che ogni artista va visto nella prospettiva storica del suo tempo; la quale potrà ancor più fedelmente essere delineata avendo l'occhio a quel «filo» eterno che unisce nel tempo la vita dello spirito e, quindi, anche imponendo paralleli e richiami, ma purché essi servano solo come avvio alla disamina critica di un'opera e di un artista.

Questo voler invece procedere a un esame comparato, personaggio per personaggio, tema per tema, di due artisti pure distanti (idealmente assai più che cronologicamente), costringendoli ad avanzare gomito a gomito nel cammino tracciato loro dal critico, a noi pare un'atteggiamento non scevro da un certo diletterismo. Ripetiamo che altro è il legame ideale, che sussiste tra i due e che è bene mettere in luce, altro è questa perpetua identificazione che noi non ci sentiamo di condividere se non altro per una questione di « metodo critico ».

EMILIO TADINI, *Saggio sul « César Birotteau »*, in « Inventario », Milano, anno III, n. 4, pp. 42-52. — È una intelligente disamina del noto romanzo, che ne illustra il carattere fondamentalmente tragico (non attenuato dalla vena umoristica qua e là serpeggiante, né dalla conclusione che è lieta solo apparentemente) e ribadisce il sentire profondamente realistico del nostro narratore. Citiamo le parole conclusive: « È il finale di una grande tragedia moderna. Tragedia: né mancano certe forme tragiche riconoscibili anche esternamente, dalla sapientissima divisione in parti, quasi in atti, alle costruzioni scenografiche, dal sogno premonitore ai personaggi allusivi, dalla morte del protagonista ad un senso generale e sovrastante del male, identificato praticamente nel denaro e più precisamente nella potenza economica in mano a pochi che governano tirannicamente per suo mezzo la società ».

E tragedia moderna: le avventure di un uomo medio, la storia di un fallimento commerciale, in un racconto dove tutte le situazioni umane, mai meccanicizzate, si sviluppano con la libertà della realtà, confrontate sempre duramente ma naturalmente con un ben determinato ambiente sociale ed economico. L'esattezza del senso di storia di Balzac gli consente la massima profondità. E quella sua conquista della storia è il segno della sua intelligenza totale.... Balzac proprio perché leva di mezzo ogni illusione pseudo-poetica (come il suo personaggio in fondo, anche se su un altro piano), giunge al più lucido grado di coscienza e acquista la libertà più profonda e più attiva ».

ANNAROSA POLI, *Balzac e il sergente Bianchini*, in « Bologna: rivista del comune », Bologna, n. 6, pp. 46-48. — L'autrice ha svolto una piccola indagine storica sulla reale identità di quel « capitaine Bianchi » ricordato dal Balzac in *Les Marana* come uno dei più temerari e arditi combattenti della battaglia di Tarragona. Si tratterebbe del bolognese Domenico Maria Bianchini, che ricoperse in realtà il grado di sergente e la cui figura diventò quasi leggendaria, sia in Italia che in Francia.

H. DE BALZAC, *Eugenia Grandet*, a cura di Fernando Gemina, Torino, U.T.E.T., pp. 263.

H. DE BALZAC, *Onorina*, trad. di Gabriella Alzati, Milano, Ed. Rizzoli e C., pp. 84.

H. DE BALZAC, *Il giglio della valle*, a cura di Giampaolo Tolomei, Milano-Verona, A. Mondadori, pp. 277.

1952

ATTILIO BARTOLOZZI, *Ombre e luci*, Ancona, Draga, pp. 143. — Vi è raccolto un articolo, *Balzac e Manzoni*, dove è richiamato il noto episodio dell'incontro milanese tra i due scrittori e si svolgono alcune superficiali considerazioni sulla loro sostanziale incompatibilità umana e artistica.

VITTORIO LUGLI, *Dante e Balzac (con altri italiani e francesi)*, Napoli, E.S.I., pp. 349. — Questo volume, in cui il Lugli ha raccolto diversi suoi recenti studi, è aperto da un saggio inedito « Dante e Balzac » (pp. 11-37). Esso si articola in due parti, delle

quali la prima traccia un profilo della fortuna di Dante in Francia mentre la seconda è rivolta ai rapporti ideali tra i due artisti. Si sa che Dante oltr'alpe non ha mai goduto di una fortuna pari all'altezza del suo ingegno, se si eccettua la fiammata romantica, del resto di non lunga durata e destinata più tardi, sopraffatta dal positivismo e realismo, a esaurirsi in studi esegetici che, se resero la conoscenza del poeta più sicura e compiuta, nulla poterono opporre al risorgere del tradizionale « spirito antidantesco di quella gente ». Le pagine del Lugli sono molto interessanti, non tanto per il rapido ricostruire che egli ha fatto della fortuna dantesca in Francia dal Trecento ai nostri giorni, quanto per le osservazioni equilibrate e penetranti con le quali egli ha accompagnato il suo dire, chiarendo le ragioni ideali (di struttura « mentale », vorremmo aggiungere) che hanno ostacolato in Francia la piena comprensione della grandezza di Dante.

Quanto al ricorrere fantastico dell'immagine dantesca nello spirito del Balzac, il Lugli è costretto a seguire diversi fili: si va dalle citazioni di versi sparse qua e là nell'opera, dove il ricordo è per lo scrittore poco più che un facile espediente, a scritti come la *Fille aux yeux d'or et Séraphita* ispirati a una più chiara ambizione dantesca; dagli incontri con la persona dell'Esule che si hanno nella *Comédie Humaine*, al processo psicologico che condusse Balzac nel 1842 ad apporre un tal titolo a tutto il complesso dell'opera: « titolo ambizioso, ma assoluto, definitivo.... sigillo all'unità ormai tutta sicura, evidente ». Giusta ambizione, aggiunge il Lugli, e anche qui le parole più penetranti dello studioso sono quelle spese a chiarire il fascino che la possente concezione dei tre mondi della *Divina Commedia* doveva avere ed ebbe sul francese, molto al di là dei richiami di circostanza; le differenze tra i due poemi, l'antico e il moderno, saltano gli occhi, ma la straordinaria umana energia dei due artisti, la comune ricerca di un saldo freno (divino o umano) da opporsi al disfrenarsi del male, il loro calarsi ciascuno totalmente nel proprio inferno, le affinità strutturali delle due *Commedie*, l'uscire, da parte di Balzac, dalla tradizione più classica del proprio paese per richiamarsi a modelli idealmente medioevali⁵¹ sono tutti fattori che, chiarendo la distanza tra la nuova *Comédie* e quella dantesca, ne rivelano anche gli ideali rapporti.

PIETRO PAOLO TROMPEO, *La pantofola di vetro*, Napoli, E.S.I., pp. 364. — Il volume comprende, tra molti altri scritti, quattro degli articoli balzacchiani del Trompeo da noi già citati, e cioè: *Balzac e la terra dei morti* (1949) - *Balzac e Talleyrand* (1950) - *Chiose a Balzac* (1950), oltre a un *Galli e Franchi* che riprende e sviluppa il motivo dell'articolo *La Razza dei vinti* (1950).

RAFFAELE DE CESARE, *Da « Falthurne » a « Un caractère de femme »*, in « Aevum », Milano, anno XXVI, n. 6, novembre-dicembre, pp. 518-570. — In occasione delle celebrazioni per il centocinquantesimo della nascita e il centenario della morte di Balzac, hanno visto la luce vari inediti dello scrittore, quasi tutti conservati nel fondo Spoelberch de Lovenjoul alla Biblioteca di Chantilly, che per varie circostanze erano ancora mal conosciuti o ignorati del tutto dal pubblico della *Comédie Humaine*.

Il De Cesare ha inteso passare in rassegna con questo suo saggio questi vari frammenti dati finalmente alle stampe: perché il lettore possa meglio orientarsi, ne diamo l'elenco: 1) *Falthurne-Savonati* (1820); 2) *Dialogue avec d'Holbach* (1821); 3) *Une heure de ma vie* (1821-1822); 4) *Falthurne-Séraphita* (1823-1824); 5) *La fille de la reine* (1827-1828); 6) *La modiste* (1830); 7) *Littérature Contemporaine et mythologie* (1833); 8) *La Frélore* (1836-1839); 9) *Vautrin* (1839); 10) *Valentine et Valentin* (1841-1842); 11) *La gloire des sots* (1845-1846); 12) *Mademoiselle du Vissard* (1847); 13) *La femme auteur* (1847); 14) *Un caractère de femme* (1847-1848); 15) *Lettres à l'Etrangère* (1846-1848).

⁵¹ Intendiamo riferirci a quanto fu messo in luce dal Curtius e che riappare anche nel suo recente saggio *Balzac oggi* (cfr. più oltre: 1954).

Premesso che il complesso di questi scritti non muta la fisionomia artistica dello scrittore, quale è già stata fissata nelle sue linee generali, il nostro studioso osserva che queste pagine costituiscono piuttosto un contributo pieno di interesse e una testimonianza assai utile per quanto riguarda la cultura, il pensiero e, anche, la tecnica dello scrittore. Infatti, se è vero che questi abbozzi e frammenti non possono meglio precisare il messaggio poetico del Balzac, proprio per loro natura (è noto che allo scrittore occorreva un lungo lavoro di lima e di rielaborazione dei propri scritti, prima di raggiungere attraverso di essi la propria compiuta espressione poetica), è vero anche che in Balzac tutto si trasformava e niente si distruggeva (non a caso la *Comédie* è stata presentata come un gigantesco « stato civile »: ogni tema e personaggio potevano apparire e riapparire, nei luoghi più impensati, ma erano ormai e veramente « agli atti », cioè trascritti per sempre nella vivente e fantastica anagrafe dello scrittore). Nulla andava disperso in lui e in ogni suo scritto, come osserva il De Cesare, il lettore può trovare « ora le premesse di un carattere, ora l'attenzione ad un tema, ora l'individuazione di un soggetto o di un espediente drammatico che saranno destinati a svilupparsi largamente in seguito e a riempire di sé un intero romanzo. E in un tale ricco 'garde-robe' di soggetti — per usare un'espressione cara al Balzac — scorderà rapporti, sviluppi, passaggi fra questo e quel romanzo della *Comédie Humaine*: una larga parte della trama, insomma, su cui tesseva la fantasia dello scrittore ».

E a questo lavoro minuzioso e documentato, di analisi e di raffronto, che il De Cesare si è rivolto in questo suo studio, muovendosi con perizia e competenza in una materia notoriamente vastissima. Nella forzata brevità di questi nostri resoconti critici, noi non potremmo seguire, frammento per frammento, il pensiero e le osservazioni dello studioso. Ci limitiamo qui ad osservare che le sue argomentazioni ci paiono assai convincenti e che questo lavoro può essere utilmente letto non soltanto dagli specialisti, ma da chiunque non sfugga al fascino dell'opera balzacchiana. Si tratta infatti di uno studio vivo, nel quale l'erudizione dell'autore non ne soffoca l'intuizione critica e il gusto di lettore. E vogliamo anche ricordare che questo lavoro, proprio per la attenta documentazione su cui si fonda, non ha poi numerosi termini di raffronto, per quanto riguarda gli studi balzacchiani condotti nel nostro paese.

J. F. DE ALMEIDA PRADO, *Un personaggio inedito di Balzac*, in « Letterature Moderne », Milano, anno III, n. 6, novembre-dicembre, pp. 684-689. — Attraverso una minuziosa ricostruzione, l'autore identifica lo Zambinella, l'ambiguo e grottesco vecchio che fa la sua apparizione nel salotto dei conti di Lanty del racconto *Sarrasine*, con il soprano Caffarelli che fu una delle maggiori celebrità della scena lirica all'epoca di Luigi XV. Il Caffarelli, come lo Zambinella del racconto, si trovò coinvolto in varie avventure, provocate da gelosie, e che per poco non ne causarono la morte.

Anche dietro la figura del Cardinale Ciccognara si celerebbe quella del Cardinale Albani, che fu geloso protettore del Caffarelli (ma non arrivò certo a farne sopprimere i malcapitati predententi, come Balzac pretende sia toccato al Sarrasine, ingigantendo lo scrittore un episodio realmente accaduto ma assai meno cruento).

H. DE BALZAC, *Il cugino Pons*, trad. di Arrigo Benedetti, Milano, Longanesi e C., pp. 358.

H. DE BALZAC, *La cugina Betta*, trad. di Maria Adalgisa Denti ed Emilio Villa, Milano-Verona, A. Mondadori, pp. 391.

H. DE BALZAC, *I capolavori della « Commedia umana »* (III), trad. di Maria Ortiz e Renato Mucci, Roma, G. Casini, pp. 718. — Vi sono riunite le traduzioni di questi romanzi: *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau* - *Le cousin Pons* - *L'envers de l'histoire contemporaine* - *Le curé de Tours*.

CARLO BO, *Della lettura e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, pp. 494. — Si trovano nel volume sparsi accenni e richiami al Balzac, a cui danno spesso occasione nomi di nostri contemporanei (Alain, Sartre, Bernanos, Jules Romains, ecc.). Consigliamo al lettore, per quanto riguarda gli scopi del nostro studio, di soffermarsi con particolare attenzione sull'accostamento che il Bo fa tra il nostro scrittore e il Proust, ambedue vicini nel loro stupendo calarsi nella «rappresentazione attiva... la differenza fra Proust e Balzac sta piuttosto nella disposizione delle loro anime, Balzac era preoccupato di creare, Proust vuol soltanto sapere, conoscere, il primo crede che l'immagine possa chiudere in sé una parte intera di vita, il secondo accetta l'immagine come sollecitazione, come la prima forma dell'idea e per questo le verità che ci offre Balzac hanno sempre qualcosa di provvisorio e allora il lettore deve dire: 'già la vita è così, non ce la possiamo spiegare' mentre con Proust, almeno per il tempo che dura il giuoco, la verità appare chiara e legittima, completamente giustificata e il lettore trova che forse per la prima volta la nostra intelligenza è riuscita a porre un limite al giuoco della fortuna, alla volontà del mistero.... Balzac crea, Proust riferisce e mentre nel primo qualcosa resta sempre determinato da un'occasione celeste, nel secondo non c'è nulla che non sia positivo e controllabile».

RAFFAELE DE CESARE, *Balzac ed «Eugénie Grandet»*, in «Studi urbinati», Urbino, anno XXVII, nuova serie B, n. 1, pp. 51-108. — Il saggio del De Cesare reca un sottotitolo: *Ricerche sulla genesi dell'opera*. In effetti, anche se questo romanzo è forse l'opera balzacchiana più scavata criticamente dagli studiosi e più popolare (tanto da aver messo in ombra, nella sua popolarità, altri grandi romanzi dello scrittore, che pur meritano, a nostro parere, una risonanza superiore), nessuno ha affrontato sistematicamente il problema ora sollevato se si fa eccezione di due studiosi, lo Jamet e il Prioult, che tuttavia nell'introduzione delle edizioni del romanzo da loro curate si sono limitati ad osservazioni di scarso rilievo oppure suggestive ma troppo frammentarie. Il De Cesare ha compiuto questa sua indagine, seguendo il tracciato metodologico che già si era proposto nell'altro suo studio *Da «Falthurne» a un «Caractère de femme»* (1952), da noi già brevemente esaminato: attraverso un attento esame dei testi balzacchiani antecedenti il 1833, delle vicende biografiche dello scrittore e infine delle sue lettere, egli ha inteso anche in questa occasione delineare il «modo quanto mai composito con cui l'opera d'arte in lui nasceva, sollecitata ora da letture, ora da richiami biografici, ora dall'ambiente che lo circondava, ora, infine, da precedenti sue opere se non da plaghi di se stesso». Se e come tutti questi vari elementi confluenti nel romanzo siano poi arrivati a legarsi in un'unica e armonica fusione è questione che l'autore qui non ha affrontato (l'affronterà nel 1954, come vedremo): questo suo lavoro consiste quindi in una prima paziente e documentata «smerigliatura» dei frammenti in cui si articola il mosaico di *Eugénie Grandet*, dando nuova luce ad alcuni di essi, altri unendone, altri dissociandone, e attraverso quest'opera medesima preparando a se stesso e ai lettori le basi più concrete per una lettura critica dell'opera.

Dall'esame dei testi precedenti la nascita di *Eugénie Grandet*, appare in maniera assai persuasiva che i temi dominanti il romanzo, soprattutto l'avarizia del padre e la trepida passione della figlia fanciulla e fidanzata infelice, unitamente ai personaggi principali, ricorrono fantasticamente nello scrittore sin dagli albori della sua produzione letteraria (il tema dell'avarizia già è presente nell'*Héritière de Birague*, in *Jean Louis* e in *Clotilde de Lusignan*, tutte opere del 1822; quello della fanciulla per la prima volta dominata dall'amorè è già colto con particolare attenzione nel 1823, nel romanzo *La dernière fée*). Tali temi poi assumeranno un sempre maggiore affinamento poetico in *Les deux amis*, del principio del 1831, che anzi anticipa l'ossatura di alcuni capitoli

del romanzo e la sua interna disposizione dei personaggi, in *Maitre Cornélius* del 1832, e nel *Médecin de campagne* dello stesso anno (in questo romanzo per quanto riguarda la figura fisica-morale di Charles Grandet, assai affine a quella del Benassis visto nella sua giovinezza). Della particolare disposizione sentimentale del Balzac nel periodo della nascita del romanzo, che coincide con i suoi primi incontri con la Hanska e del suo riflettersi nell'opera, il De Cesare tratta sobriamente, non dimenticando anche in questo caso che l'importanza dei particolari biografici nella genesi del testo non va mai presa alla lettera, ma solo e in quanto l'artista sappia calarli nella concreta forma d'arte. Interessanti anche le pagine conclusive, dove si prendono in esame le letture fatte dal nostro scrittore e che avrebbero influito nella composizione di *Eugénie Grandet*; il De Cesare considera in particolare il problema della supposta e diretta « filiazione » da taluni sostenuta tra l'Harpagon molieriano e il nostro Grandet. La conclusione dello studioso, appoggiata a un'attenta esegesi, e che noi condividiamo, è la seguente: sono innegabili rapporti di struttura tra i due testi, appaiono anche alcune palesi reminiscenze, ma non si può in nessun caso parlare di risponderne testuali né riconoscere alla fonte molieriana un valore di preminenza o addirittura di esclusività.

GIAN LUIGI ROSA, *Dante e Balzac*, in « Il Mulino », Bologna, anno II, n. 2, pp. 83-85. — Il titolo non tragga in inganno: l'articolo non contiene alcun accenno ai rapporti che si possono delineare tra l'antica e la moderna Commedia, ma costituisce un affettuoso omaggio a Vittorio Lugli, redatto in occasione della pubblicazione del suo *Dante e Balzac*.

UGO BERNARDINI MARZOLLA, *Coerenza di Balzac*, in « Letterature moderne », Milano, anno IV, n. 3, maggio-giugno, pp. 296-306. — Tutta l'opera del Balzac gravita concretamente attorno alla crisi politica, morale e intellettuale del 1830. Egli si è schierato a fianco della Monarchia e del Cattolicesimo, l'impianto storico della sua opera si fonda sul pensiero teologico-politico del De Bonald e del De Maistre. Al tempo stesso, lo scrittore assorbe gli elementi più nuovi della cultura del suo tempo, illumina la realtà umana quale essa è sotto il velo della struttura teologica, laicizza i principi dei suoi Mentori, studia infine gli individui come esseri sociali ed ha chiara intuizione della molteplicità dei rapporti. Verso il mondo concreto che si agita intorno a lui egli eleva la sua protesta; ma anche per lui la struttura di questo mondo è il naturale svolgimento d'una rivoluzione ormai accettata dalla storia. Se questa struttura resta (contro le fantasie visionarie degli *ultras*), essa può rigenerare gli individui attraverso la solidarietà, grazie alla funzione pragmatica del Cattolicesimo, grazie alla rivelazione delle verità eterne che la volontà di Dio Creatore trasmette alla natura creata e quest'ultima alla società umana. Forgiando la struttura sociale, la fantasia dell'artista riconduce armonicamente l'individuo nella totalità, giungendo così su un piano estetico alla dottrina scientifica della « unità di composizione e d'organizzazione » che Balzac ha tratto dal Saint-Hilaire (e da ciò un suo possibile accostamento con il Goethe).

Questa ci pare l'essenza del saggio del Marzolla: diciamo ci pare, perché difetto di questo studio sono le sue non infrequenti oscurità che ne rendono difficile l'assimilazione e arrivano a sommergere, nell'involuto svolgersi dei periodi, le varie pertinenti osservazioni che pure si raccolgono in queste pagine.

H. DE BALZAC, *La cugina Betta*, trad. di Ugo Dettore, Milano, Rizzoli, pp. 468.

TITTA DEL VALLE, *Sigieri di Bramante e Balzac*, in « Centenario del ' Liceo Dante ' di Firenze », Firenze, Vallecchi, pp. 289. — È un pregevole e documentato studio sul Balzac « dantista » dei *Proscritti*: erano gli anni in cui lo scrittore, inconsciamente o no, mirava a Dante quando s'era persuaso che la filosofia è indispensabile alla coerenza della crea-

zione poetica. La Del Valle ne ha tracciato lo stato d'animo di quel periodo, accompagnando il proprio dire con una rapida ma dotta illustrazione sulla fortuna di Dante in Francia nel periodo romantico e sulla consistenza, assai più artistica che storica, del fantastico Sigieri balzacchiano.

ROGER NIMIER, *Orfeo Tamburi secondo Balzac*, in «La Fiera letteraria», Roma, anno IX, n. 16, 18 aprile. — Per presentare il Tamburi, pittore italiano venuto a Parigi per trovarvi «maggior rigore», il Nimier ha avuto l'idea di prendere a prestito da Balzac le parole necessarie; e cita la descrizione di uno sconosciuto, di un artista italiano, che il nostro scrittore presenta fuggevolmente in *Splendeurs et misères des courtisanes*. Se conoscessimo meglio Orfeo Tamburi, nelle sue opere e nel suo aspetto fisico, forse potremmo apprezzare meglio questo accostamento e le battute che vi si accompagnano.

RAFFAELE DE CESARE, *Lettura di «Eugénie Grandet»*, in «Aevum», Milano, anno XXVIII, n. 3, maggio-giugno, pp. 239-281. — È noto che *Eugénie Grandet* è non solo forse il romanzo più popolare del Balzac, ma anche quello cui si sono tributati i maggiori elogi della critica francese e mondiale. Contro questo eccessivo consentimento, che di una delle opere più significative della giovinezza dello scrittore arriva a farne addirittura il suo romanzo più artisticamente maturo, si oppongono, in sede puramente critica, due soli giudizi fortemente limitativi e molto illustri, quello del Croce nel suo noto saggio sul Balzac e quello del Gide.⁵²

Il De Cesare, seguendo in questo suo studio quel sistema di «scomposizione» di temi che gli è particolarmente congeniale, si schiera in sostanza a fianco degli oppositori, sia pure su un piano più moderato. I due motivi principali del romanzo, l'avarizia e l'amore, il secondo assai meno vivo e più frammentario, vengono passati al vaglio di una indagine minuziosa, e in ciò sono di aiuto allo studioso anche le sue precedenti pagine sul *Balzac ed Eugénie Grandet*, da noi già segnalate (1953). Ne risulta più esattamente una posizione di mediazione tra le due opposte tendenze critiche, la quale, se esclude una esaltazione di questo romanzo come di un capolavoro (o, addirittura, del solo capolavoro della *Comédie Humaine*), ne fa tuttavia una delle più interessanti testimonianze dell'arte dello scrittore alla soglia dei primi grandi romanzi della maturità.

ERNST ROBERT CURTIUS, *Balzac oggi*, in «Inventario», Milano, anno VI, n. 3-6, maggio-dicembre, pp. 75-90. — Tra quanto si è pubblicato recentemente nel nostro paese intorno al Balzac, questo saggio del Curtius è senz'altro da annoverarsi tra i contributi più vivi (tra quelli puramente critici e dedicati al complesso dell'opera dello scrittore). Del Curtius è molto nota la monografia *Balzac*, apparsa in Germania per i tipi dell'editore Cohen nel 1923 (trad. franc. di H. Jourdan: Paris, Grasset, 1933); nel saggio egli riprende brevemente i motivi del suo primo ed ampio studio, ma segnalando anche i nuovi aspetti dell'opera balzacchiana che gli ultimi trenta anni di accresciuto prestigio hanno messo in luce. In questa sede, ci limitiamo a riportare quella che ci pare l'intuizione più acuta che vi sia contenuta, non inedita, ma che potrebbe ancora contenere il germe per uno studio di più ampio respiro: «Uno degli avvenimenti più notevoli nella storia del pensiero francese è la frattura che esso operò nel Cinquecento con il mondo medioevale, e cioè con il suo grande passato gotico. Questa frattura avviene tra Rabelais e Ronsard. Non c'è nulla di più evidente del fatto che Rabelais ha le proprie origini nella Francia gotica. In lui l'elemento rinascimentale, che tanto spesso è ingrandito, si trova interamente alla superficie. Questa rottura con il mondo gotico portò a una perdita incalcolabile di sostanza. È il prezzo che la Francia pagò per il suo classicismo, per la sua raffinatezza, per la sua eleganza, per il razionalismo, per lo stile, per la forma.... Ma la ricchezza della Francia gotica continuò a vivere sotto la superficie e le storiche

⁵² A. GIDE, *Journal*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1939, p. 1040.

esplosioni della Grande Rivoluzione, di Napoleone e della Rivoluzione di Luglio persero terreno. In questa sede posso soltanto accennare a questa ricchezza trasformata, che venne alla luce in Michelet, in Auguste Comte, in Balzac e infine in Rodin... ».

Questa osservazione, secondo noi, aiuta a comprendere le ragioni più profonde della malevola sopportazione di cui lo scrittore è stato oggetto da parte di certa critica universalistica e accademica di Francia (e anche non accademica): fin dal Rinascimento il pensiero francese è stato regolato dall'ideale della perfezione della forma artistica, ma questa perfezione formale si può raggiungere soltanto entro certe limitate dimensioni. Balzac, questo « Massiccio centrale della narrativa », queste dimensioni le ha sconvolte ripetutamente, nel male e nel bene, e non poteva riuscire gradito a più di un palato critico; Balzac ha voluto affidare la propria opera al viatico di un titolo dantesco, e non per una bizzarria d'artista (illuminante, a questo proposito, il saggio del Lugli su *Dante e Balzac*); Balzac ha costruito pezzo a pezzo quella cattedrale gotica che è la *Comédie Humaine*, dove tutti i personaggi, mostruosi o ieratici che siano, paiono contemplarci dai portali, dagli archi rampanti, dalle guglie di un immenso edificio e dove soprattutto è il gotico sentimento della *recherche de l'Absolu* a sorreggere la frenetica visione del mistico architetto ed a imporci una pietosa indulgenza se, levando lo sguardo per cogliere lo svettare verso l'infinito di tanti pinnacoli, rischiamo talvolta di essere investiti da una pioggia di calcinacci.

ARNALDO PIZZORUSSO, *Introduzione alla « Commedia sociale » di Balzac*,⁵³ in « *Rassegna lucchese* », Lucca, n. 14, pp. 8-14. — Anche nella sua brevità, si tratta di un denso e acuto articolo, dove lo studioso ha abbozzato un profilo dei rapporti continui tra l'individuo e i propri simili nell'opera balzacchiana, rapporti tanto più rilevanti quanto più l'individuo si distingue tra gli altri, « mentre la rappresentazione della società non si volge a circoscrivere come suo oggetto i caratteri medi e comuni dell'umanità, ma si giova di questi caratteri per realizzare il pieno rilievo dei personaggi e il concreto sviluppo dell'azione narrativa ». La presenza delle due o tremila « comparse della grande Commedia sociale » risponde a una nuova esigenza di rappresentazione narrativa. « per cui il personaggio assume rilievo da una serie di rapporti di conformità o di dissomiglianza »; inoltre il Pizzorusso accenna come la ricostruzione della società fatta dal Balzac debba essere considerata in funzione della *Comédie* e non di un pensiero politico del romanziere e sottolinea come l'individuo sia considerato nell'ambito delle circostanze che lo condizionano e che in qualche misura lo rendono esponente « tipico » di una condizione sociale: alla vaga corrispondenza tra la vita dell'individuo e la vita della natura succede la più concreta corrispondenza tra l'individuo e la natura sociale.

ALFREDO NICEFORO, *La sociologia di Honoré de Balzac*, in « *Atti dell'Accademia Nazionale di Scienze morali e politiche di Napoli* », Napoli, vol. LXV, pp. 54-88. — Concepite come frammento di un'opera più vasta sul realismo e sul pessimismo della *Comédie Humaine*, queste pagine toccano il problema del contrasto tra la natura fondamentalmente ottimista del Balzac e il pessimismo vuoi « psicologico » vuoi « sociologico » (secondo una distinzione dello studioso), che domina il complesso dell'opera. La tesi non è nuova, ma assai particolari sono i criteri con cui il Niceforo vuole convalidarla: egli infatti, scienziato e non uomo di lettere, è particolarmente noto nel campo degli studi sociologici e di criminologia e morfologia umana e naturalmente non sveste il suo abito scientifico neanche quando si fa giudice di opere letterarie. Lo studioso parla di « infelici fisionomie dei buoni nella Commedia », di disonestà e mediocrità trionfanti su una onestà scialba o troppo candida, raccoglie i vari aforismi e i vari « credo » pessimisti sparsi nell'opera e insiste molto su Balzac « sociologo » (e sociologo pessimista) e su qualche sua insufficienza sotto questo profilo. A noi paiono di maggiore interesse le

⁵³ Dall'introduzione al corso di letteratura francese tenuto all'Università di Cagliari (anno accademico 1951-1952).

pagine finali, dove si parla da un lato della descrizione *realistica* dei vari strati sociali fatta dallo scrittore (e si affaccia il quesito se una visione pessimista della società sia forse una necessaria conseguenza di tale *realismo*); dall'altro (su un piano di indagine psicologica), dove il Niceforo svolge alcune considerazioni sull'«Io» profondo del narratore che reagisce alle disillusioni esterne «sublimandosi» nell'opera e rendendo così solo apparente la contraddizione tra il temperamento ottimista del Balzac e il pessimismo del suo modo di descrivere gli uomini e la società.

Id., *Realismo e non realismo nell'arte narrativa di Honoré de Balzac*, ibid., pp. 138-163. — Quest'articolo, anch'esso concepito come frammento di un'opera più vasta, è meritevole per l'indubbia conoscenza testuale, non disgiunta da fine gusto di lettore, che il Niceforo vi dimostra, pur spostandosi in un campo che non gli è proprio; esso è tuttavia viziato da un'impostazione critica erronea, secondo la quale, in sostanza, *realismo* è descrizione, niente di più (e si distinguerebbe da *verismo* e *naturalismo* solo perché tali forme di creazioni letterarie sembrano di preferenza fermarsi su ciò che è brutto e ripugnante oppure tendono a rappresentare la vita degli uomini e della società come il prodotto di determinate forze naturali, quali l'eredità, la natura congenita dell'individuo, l'ambiente ecc.). Ne discende che Balzac è realista ogni volta che è osservatore minuzioso, essenzialmente romantico negli altri casi. Ora, se vogliamo servirci di queste definizioni, sottolineiamo pure quanto romanticismo scorre nelle vene del nostro narratore, e gli esempi addotti dal Niceforo sono pertinenti: ma, secondo noi, Balzac è *realista*, non tanto per le sue dimostrate capacità di osservatore dei particolari ma proprio perché la forza del suo ingegno lo spinge oltre, consentendogli di intuire la realtà profonda della società del suo tempo e di costruire l'uomo non come un minuzioso manichino, ma come un essere profondamente radicato nel proprio ambiente e nella storia. E non paia paradossale affermare che egli fu realista anche grazie alla persistenza in lui di elementi romantici o, meglio, grazie alla forza che egli ebbe di fonderli con le proprie geniali capacità descrittive.

GIORGIO GRANATA, *I romanzi politici*, in *La Nazione*, Firenze, 6 novembre. — Politici sono molti romanzi francesi, osserva il Granata, nel senso che essi traggono la loro ispirazione diretta e affondano le loro radici nella realtà nazionale, tanto da costituire, per un verso o per l'altro, precisi documenti di un'epoca e di una società. Naturalmente, tra i vari romanzieri «politici» qui citati un po' alla rinfusa, vi è soprattutto Balzac. Altrettanto non si può dire della nostra letteratura, sublime per le sue manifestazioni liriche, e perciò individuali, ma anemica in alcuni «generi», quali il romanzo e il teatro, che presuppongono un'antica formazione nazionale e una persistente tradizione di vita associata.

H. DE BALZAC, *Il cugino Pons*, trad. di Ugo Dettore, Milano, Rizzoli, pp. 295.

H. DE BALZAC, *Eugenia Grandet*, trad. di Margherita Galante Garrone, Torino, Edizioni S.A.S., pp. 191.

H. DE BALZAC, *Un losco affare* (Une ténébreuse affaire), senza nome del trad., Torino, Edizioni S.A.S., pp. 189.

1955

VITTORIO LUGLI, *Tre mezzi secoli*, Venezia, Neri Pozza editore, pp. 255. — Tra gli articoli raccolti dall'autore in questo volume, vi è un *Balzac rivoluzionario* (pp. 185-191), redatto nel 1951. Il Lugli accenna fuggevolmente e con il consueto garbo all'annosa *querelle* tra i paladini di un Balzac tutto trono ed altare (in verità, sempre meno numerosi) e quelli di un Balzac scrittore profondamente rivoluzionario. Lo studioso, dopo non aver esitato a definire «anticristiana nella sua essenza» l'opera del romanziero (secondo le parole del Mauriac) e ricordato con il Taine che l'assolutismo di Balzac nasce

piuttosto dalla sua morale (Chiesa e Monarchia sono i due potenti freni per contenere gli eccessi della natura umana), fa proprio « il giudizio di quanti sono incerti davanti alla sua arte »: Balzac è un grande storico, non storico reazionario, ma semplicemente uno storico.

CARLO PELLEGRINI - FILIPPO DONINI - EVEL GASPARINI, *Il romanzo dell' '800*, Roma, Edizione R.A.I., pp. 118. — Si tratta di una serie di lezioni tenute originariamente per i microfoni di « Classe Unica » e dedicate al romanzo francese, inglese e russo nel XIX secolo. Il romanzo francese è esaminato da Carlo Pellegrini e poiché vi è un singolo capitoletto dedicato al Balzac (pp. 37-41) riteniamo opportuno registrare questa pubblicazione: tuttavia le paginette dedicate al nostro scrittore, dato il tono piuttosto elementare che è richiesto ai docenti di questa trasmissione radiofonica, non presentano un interesse critico e il pensiero del Pellegrini sul nostro scrittore può assai meglio ricavarsi da altre sue pagine, come abbiamo visto nel saggio introduttivo.

ITALO SICILIANO, *Romanticismo francese*, Venezia, La Goliardica, pp. 494. — Il volume contiene qualche interessante spunto sulle fantasie del Balzac « minore » di un *Eliair de longue vie*, quando lo scrittore imitava Hoffmann, o del Balzac « curioso » di *Louis Lambert* e di *Séraphita*, tutto pervaso dal misticismo visionario dello Swedenborg. Scrive il Siciliano: « il giovane Louis Lambert, che tenta l'avventura angelica, e ne resta vittima perché non è riuscito a sbarazzarsi né dell'abito critico (infesto alla dottrina) né della filosofica volontà di conoscenza (funesta all'evasione angelica), non ci dà, nel fallimento in cui si risolve la ricerca dell'Assoluto, o dell'assunzione in excelsis, che una variante del male del secolo, e precisamente, diremmo, la variante del dramma dei Werther e dei René confuso con il dramma dei Faust e degli Obermann ».

ADRIANO SERONI, *Le tesi di Balzac*, in « Il Contemporaneo », Roma, anno II, n. 25, 18 giugno, p. 3. — È un onesto articolo che vuole brevemente inquadrare la poetica balzacchiana nella grande corrente del realismo narrativo, secondo i canoni profilati in sede teorica dal Lukács e da altri studiosi di formazione marxistica. Il Seroni insiste soprattutto sulla costante presenza in Balzac della *cronaca*, del dato anagrafico (nel senso più ampio) di cui lo scrittore fornisce ogni personaggio prima di immetterlo concretamente sulla scena, dimostrando così la propria esigenza interiore di tenere i piedi ben saldi su questo terreno, cioè il terreno della vita quotidiana. Questa cronaca umana è la premessa al suo realismo, perché non si esaurisce in se stessa ma genera insieme personaggi e problemi; e le condizioni obbiettive influiscono, ma non predeterminano carattere e avvenire di attori e comprimari della *Comédie*. Certo, se Balzac non è un determinista, « non potremmo considerarlo uno dei fondatori del realismo moderno, se egli non scorgesse i limiti che si pongono alla volontà stessa dell'uomo di fronte alla condizione reale della società in cui si trova a vivere. Balzac comprende che quella società borghese del suo secolo, che egli osserva e studia in ogni più riposta piega e in ogni particolare aspetto, deve dargli la possibilità di identificare una legge generale che la muova e che gli consenta di esprimere su di essa un giudizio, di vedere in altre parole la realtà del suo tempo, criticamente e storicamente. Questa legge è la conquista del potere, cioè della ricchezza ».

TOMMASO LANDOLFI, *Dissezione di Balzac*, in « Il Mondo », Roma, anno VII, 9 agosto, p. 9. — Si tratta di una lunga recensione al volume di Félicien Marceau, *Balzac et son monde*, apparso per i tipi dell'editore Gallimard. Chi ha anche soltanto sfogliato questo grosso volume, sa che la materia è così distribuita: una prima parte che riguarda i personaggi considerati quasi in astratto e catalogati secondo certe caratteristiche, ossia in *Lions*, in *Femmes*, in *Jeunes filles*, ecc; una seconda dedicata ai temi principali della *Commedia umana*; un indice di tutti i personaggi balzacchiani secondo la loro propria

cronologia. L'appunto principale che il Landolfi muove al Marceau e che noi condividiamo, è proprio il criterio di distribuzione della materia; « che cosa sono i personaggi in Balzac e in tutti i grandi scrittori se non temi incarnati?... e per converso a che cosa ridurre codesti temi del Marceau se non alle storie dei personaggi? ». Soprattutto poi che il Marceau, illudendosi con il suo metodo di vivere gomito a gomito con i personaggi balzacchiani, arriva invece ed involontariamente a disseccarli e rapprnderli, a farne personaggi storici, e non letterari quali invece devono essere e sono, cioè davvero vivi e vitali, presenti nel nostro mondo fantastico più che nel mondo astratto del loro tempo. Resta comunque della fatica del Marceau, se non un'opera criticamente valida, un documentatissimo repertorio balzacchiano, che sarà utile a molti lettori.

MARCEL FRANÇON, *Balzac e la scienza del suo tempo*, in «Convivium», Torino, anno XXIII, n. 5, settembre-ottobre, pp. 627-630. — Nella scia del volume di M. B. Ferguson, *La volonté dans la Comédie Humaine* (Paris, 1935), alcuni studiosi si sono soffermati sui molteplici legami che sussisterebbero tra l'opera del Balzac e le ricerche scientifiche del suo tempo; qui il Françon ci offre una cernita di riferimenti alla scienza e agli scienziati tratti da parecchi romanzi dello scrittore e ne deduce che Balzac non era soltanto interessato alle scienze e alle medicine in particolare, ma era soprattutto ansioso di scoprire un principio unitario che le collegasse tutte, estendendo il proprio interesse anche alle pseudo-scienze (l'alchimia, per esempio) e dando chiaramente prova di inquietudini di carattere mistico. Queste osservazioni sono senza dubbio ragionevoli; né noi abbiamo nulla in contrario a una minuziosa raccolta delle «curiosités scientifiques» di Balzac, come le definì esattamente il Baldensperger. Purché, appunto, le si consideri come tali, guardandosi bene dal collocarle al centro del suo mondo poetico.

ALFREDO NICEFORO, *La descrizione del volto e della persona nell'opera di Honoré di Balzac*, in «Rivista di Antropologia», Roma, anno LXII, vol. XLII, pp. 49-51. — È noto che Balzac, sempre attento a tutte le novità scientifiche del suo tempo, si proclamò più volte ammiratore di Lavater e di Gall, due rinnovatori della «scienza» della fisionomia, che godettero allora di vasta fama. Non stupisca quindi l'argomento di questo minuzioso studio del Niceforo: ricerca di una possibile «teoria» balzacchiana sulla fisionomia umana e rassegna di molti personaggi della *Comédie Humaine*. Limitandosi saggiamente a brevi cenni sulla consistenza teorica delle sparse formulazioni balzacchiane, lo studioso ha invece proceduto a una attenta spigolatura delle più vive descrizioni fisionomiche raccolte nell'opera, sottolineando come quasi sempre i tratti del volto e della persona siano, per lo scrittore, in netto rapporto con i caratteri psichici, anche se Balzac più volte fa intendere che le condizioni ambientali e le vicissitudini della vita possono influire profondamente su questi tratti somatici. Dalla galleria fisionomica raccolta dal Niceforo, escono vari personaggi, tra i quali certuni, secondo lo studioso, sono tratteggiati in modo così preciso che le descrizioni balzacchiane possono chiaramente coincidere con quelle oggi fatte dai cultori della morfologia costituzionale: longilinei e brevilinei con le loro sottovarietà; uomini di tipo femminile e donne di tipo maschile, ecc....

Senza entrare in un esame critico più particolareggiato dello studio del Niceforo, per il quale occorrerebbe una specifica competenza nel campo degli studi antropologici, aggiungiamo comunque che la lettura di questo saggio è piacevole anche per chi sia estraneo a tal genere di indagini e del resto lo studioso ha il merito di tener presente che le realistiche descrizioni somatiche del Balzac, vivificate comunque da una «aggettivazione romantico-psicologica», valgono per quello che sono, e cioè come espressione di un artista e non come tentativi di sistemazione scientifica di una simile materia.

H. DE BALZAC, *Una tenebrosa vicenda (Une ténébreuse affaire)*, trad. di Gabriella Alzati, Milano, A. Rizzoli e C., pp. 249.

1956

ERICH AUERBACH, *Mimesis (Il realismo nella letteratura occidentale)*, introd. di A. Roncaglia, Torino, Einaudi, pp. 597. — Questo volume dell'Auerbach, professore di romanistica alla Yale University, uscito nel 1946 in tedesco e ora tradotto anche in Italia, costituisce un ampio e dotto *excursus* sul realismo letterario europeo, dagli antichi tempi biblici e omerici sino agli scrittori contemporanei; ricordiamo che si tratta di uno studio condotto con l'intento di accertare la presenza e la validità della teoria classica dei «livelli» di stile nella rappresentazione letteraria, concludendosi in una storia del realismo vista attraverso una metodologia stilistica. Nonostante questo suo carattere generale, riteniamo ugualmente utile segnalarlo nella nostra bibliografia per l'interesse delle poche ma dense pagine dedicate al Balzac, considerato insieme a Stendhal il creatore del moderno realismo. Limitiamoci qui soltanto a segnalare, tra gli spunti più penetranti, quello secondo il quale l'Auerbach ammette e interpreta la confluenza nella *Comédie Humaine* di tre elementi cari allo scrittore: l'intento enciclopedico, che tutto abbraccia; ogni e qualsiasi realtà («ce qui se passe partout»); la «storia», che va intesa non nella consueta accezione, né come indagine scientifica di eventi passati, bensì quale invenzione relativamente libera, interpretazione del presente che è esso stesso storia e risultato della medesima. Secondo lo studioso, poi, Balzac immerge i suoi eroi molto più profondamente nel tempo di quanto non facesse l'altro grande realista francese: «Non soltanto, come Stendhal, egli ha collocato gli uomini, di cui con serietà narra la sorte, nella loro cornice storica e sociale esattamente circoscritta, ma ha inoltre inteso questo legame come necessità; ogni spazio si tramuta per lui in un'atmosfera morale e sensibile di cui s'imbevono il paesaggio, la casa, i mobili, le suppellettili, gli abiti, i corpi, il carattere, il comportamento, il sentire, l'agire e la sorte degli uomini, e in cui poi la situazione storica generale a sua volta appare come un'atmosfera totale abbracciante tutti i singoli spazi di vita».

RAFFAELE DE CESARE, *Alfred de Vigny e Honoré de Balzac*, in «Studi urbinati», Urbino, a. XXIX, n. s. B, n. 1-2, pp. 101-164. — Altro ampio articolo del De Cesare, condotto con la consueta erudizione e dedicato ai rapporti tra questi due artisti, ai loro reciproci «debiti», se così si vuol dire. L'argomento fu già trattato diffusamente nel 1931 dal Baldesperger e il nostro studioso l'ha ora ripreso con la padronanza testuale che gli è propria e che gli ha permesso sia di arricchire lo studio originale del critico francese con nuove testimonianze su quella che poi era la «sostanziale assenza di simpatia umana, quasi l'impossibilità di un accordo sentimentale non meno che intellettuale, fra il Vigny e il Balzac», sia di sottolineare come certe apparenti corrispondenze testuali, sulle quali altri hanno insistito, non reggono a un'attenta esegesi. Si tratta infatti più spesso di affinità generali derivanti da una «concezione etico-estetica» del poeta che fu comune ai due scrittori solo inizialmente; e il merito del saggio è di non limitarsi a un riesame più approfondito nelle fonti valide ora per l'uno ora per l'altro artista, ma di chiarire l'entità e la natura delle reciproche corrispondenze attraverso una indagine nella quale, necessariamente, all'esame testuale si accompagna un giudizio puramente critico.

ANNA BANTI, *Picon: Balzac*, in «Paragone», Firenze, anno VII, n. 84, dicembre, pp. 91-93. — Dell'articolo della Banti, che intende sottolineare i pregi del volumetto *Balzac par lui-même* curato da Gaétan Picon, cogliamo due osservazioni che sono indicative di esigenze critiche maturatesi soprattutto in tempi a noi recenti: «L'argomentazione convince, la pagina avvince. Eppure, se fosse lecito al raro affezionato ammiratore di formulare una richiesta, credo che egli vorrebbe esser rassicurato sulla attuale validità poetica del suo Preferito sentendosi confermare le scelte del proprio

gusto dalle ragioni di un'analisi stilistica che spieghi il meccanismo della pagina balzacchiana e sconfigga, alla fine, il famoso e detestabile *Balzac écrit mal*.... nel fitto addensarsi di referti testuali intesi a confessare il suo Protagonista, Gaétan Picon ha soprattutto il merito di aver introdotto, nel quadro dell'epopea, la verità umana che si è risolta in poesia. La poesia ancora inesplicita di Eugénie, di Armande, di Mademoiselle Cormons. La voce filata delle passioni silenti».

A molti oggi non basta più la dimostrazione dottrinarina della vacuità delle discussioni intorno al cosiddetto «stile» di un narratore, considerato in astratto e separatamente dal contenuto in cui esso si esprime; è una dimostrazione che, in Italia, ha almeno un cinquantennio di vita (e anche per il Thibaudet e per la critica francese del resto, «la question ne se pose plus guère»). Il lettore desidera oggi anche sentirsi confermare, sia pure per un'esigenza puramente edonistica, che Balzac *scrive bene*, come è vero, e che la sua «cattedrale» è non solo grandiosamente bella, ma degna di affettuoso amore in tanti suoi minuti particolari architettonici. E questa esigenza non è poi dissimile dall'altra accennata dalla Banti (e che, nella presente bibliografia, appare già negli scritti del Bacchelli, del De Cesare, del Trompeo e di altri); discernere, nel quadro dell'epopea, le voci puramente liriche. Verrebbe voglia di dire che su Balzac c'è ancora tutto, o molto, da dire: prima se ne è fatto un «osservatore nella realtà», un suo ripetitore fedele, poi caduto questo tenace pregiudizio, gli si è sostituito con assai maggiore acume il Balzac visionario, il Balzac epico, il Balzac poeta di una società in perpetuo sommovimento. Oggi è giustamente la volta del Balzac realista, ma non basta ancora: una strada ancora tutta da percorrere è questa del poeta dolente degli umili e dei vinti, poeta degli sconfitti della storia, ai quali egli non tralasciò mai di esprimere nella forma che gli era propria la propria sommessa condoglianza.

MARIO PUCCINI, *Scoperta di Balzac*, in *Il Giornale*, Napoli, 10 marzo. — L'articolo va ricordato soprattutto per quel tono di trepida nostalgia con la quale questo nostro scrittore recentemente scomparso rievocava le prime letture della propria adolescenza provinciale, quando il nome di Balzac assunse rapido ai suoi occhi un alone intenso e vitale, giungendo a mettere in ombra il prediletto Hugo. Fu il senso della vita, non soltanto come romanzo, ma come battaglia umana e sociale che il Puccini colse nelle pagine del romanziere, con il quale e nel quale «nessuno sa più essere malato di solitudine, anche se è un solitario.... Balzac è e resta lo scrittore dell'800 (Tolstoj è della stessa densità anche se, sul piano artistico, tanto più in alto) che più e meglio indica al suo lettore (e nel senso umano e nel senso morale) le vie per capire e per esser capiti».

GIAN BATTISTA ANGIOLETTI, *Balzac al lavoro*, in *La Stampa*, Torino, 15 maggio. — «Tra la potenza e la perfezione, Balzac scelse la potenza; ma sarebbe un errore credere che per questo egli si contentasse di una scrittura trasandata e approssimativa.... Balzac, per quanto certa critica tendenziosa si sforzi di negarlo, era un letterato nel senso più completo della parola, oltre a un uomo d'ordine e perfino, nel significato migliore, un benpensante». È vero che il Balzac fu un correttore e un rifacitore quasi maniaco delle proprie pagine, ed è utile ricordarlo, contro certi biografi svolazzanti i quali, prendendo a pretesto il temperamento vulcanico del Nostro, sono arrivati a farne una specie di raffazzonatore che avrebbe buttato giù parole e fatti come gli venivano alla penna (ancora una volta è da ricordare che il «genio» è anche pazienza). Quanto a farne un «letterato», è questione di intendersi sul significato delle parole; Balzac, come molti spiriti fantasticamente irruenti, ebbe fortissimo il senso della dolcezza della vita domestica, ne sentì tutta l'importanza per il lavoro di uno scrittore e sempre anelò alla calma delle quattro pareti di una stanza, ove egli sentiva «un non so che di dolce e di inebriante come l'amore». Ma, se gli fu così difficile e raro il poter raggiungere un sereno isolamento, ciò non va attribuito soltanto alle sue note traversie di ordine pra-

tico; in realtà, egli era troppo fantasticamente proteso verso l'esterno per poter adagiarsi nella tranquilla e arcadica contemplazione del puro uomo di lettere.

EMILIO ENRICI, *Svelato Balzac segreto*, in *Il Giornale*, Napoli, 22 giugno. — L'articolo è praticamente un resoconto del volume *Balzac et son monde* di Félicien Marceau, del quale ci siamo già indirettamente occupati nella presente bibliografia (1955), a proposito di una recensione di Tommaso Landolfi a questo volume. Né vogliamo tornare a soffermarci sull'argomento, anche perché l'articolo dell'Enrici, in verità puramente elogiativo, non contiene spunti o rilievi critici che consentano un rinnovato discorso.

H. DE BALZAC, *Gli impiegati*, a cura di Augusto Pancaldi, Milano, Feltrinelli, pp. 255.

H. DE BALZAC, *Eugenia Grandet*, a cura di Gaspare d'Aguanno, Trapani, Tip. «La combattente», pp. 133 (XVI).

H. DE BALZAC, *Eugenia Grandet*, trad. di Margherita Galante Garrone, Torino, Edizioni S.A.I.E., pp. 295.

H. DE BALZAC, *Piccole miserie della vita coniugale*, trad. di Felice Filippini, Milano, A. Rizzoli e C., pp. 240.

1957

CARLO CORDIÉ, *Saggi e studi di letteratura francese*, Padova, Cedam, pp. 314. — In un *Centenario di Honoré di Balzac*, il Cordié fa, come suol dirsi, il punto sui recenti orientamenti della critica verso lo scrittore. Pare giustamente allo studioso che due miti siano ormai definitivamente infranti: quello del Balzac osservatore dal vero e pittore minuzioso (del *realismo* del Balzac, ma ne! significato ottocentesco del termine, come lo intesero polemicamente il naturalismo e altre scuole) e quello, del tutto contrario, di un Balzac scrittore «sentimentale» (o, comunque, sfrenatamente romantico, quale interamente lo vorrebbero gli ammiratori del solo *Lys dans la vallée*). Ed altre costruzioni intellettualistiche vanno pure mostrando il segno del tempo, man mano che tutti si proceda «alla lettura abbandonata e disinteressata di un narratore d'alta classe quale il Balzac».

Il Cordié, in sostanza, accetta la nota definizione di «visionario» e le interpretazioni che ad essa si sono più o meno apertamente riallacciate, ma esorta ad accoglierla con tutte le attenuazioni del termine in relazione a una fantasia particolare quale fu quella dello scrittore. In tale prospettiva (perché questo scritto non raccoglie gli echi delle più recenti polemiche e interpretazioni tentate sul mondo dello scrittore), il Cordié svolge alcune considerazioni molto pertinenti sul «potere di trasfigurare il reale che è tanta parte dell'opera del Balzac romanziere e moralista».

ROGER CAILLOIS, *Lo scenario e l'eroe in Balzac*, in «Tempo presente», Roma, anno II, n. 1, gennaio, pp. 57-60. — Ci pare di poter riassumere il pensiero del Caillois in questi termini: Balzac è molto lontano dal romanzo classico, il quale conserva un carattere tutto interiore, o esemplare, quasi a costituire una sorta di tragedia in cinque atti dove alla rappresentazione scenica si è sostituita la narrazione; Balzac si propone invece di descrivere un mondo e di descriverlo sistematicamente, se non addirittura scientificamente, concependo il disegno di un'opera enciclopedica e non dubitando mai della fondamentale portata della sua funzione di romanziere. La città è il suo teatro di osservazione, l'eroe ribelle e conquistatore ne costituisce l'elemento integrante, il simbolo che, più che constatare od osservare, si deve inventare e supporre.

ALFREDO NICEFORO, *Figure di delinquenti e di « malfattori » nella Commedia umana balzacchiana*, in « Diritto criminale e criminologia », Milano, aprile-giugno, pp. 77-92. — Secondo i criteri di interpretazione propri a questo nostro studioso, e da noi già segnalati nel corso della presente bibliografia, questo studio offre una lunga galleria di personaggi « negativi » della *Comédie*, tratteggiati nelle loro caratteristiche psico-morfologiche.

CARLO CORDIÉ, *La « Physiologie de la cravate », il Barone de l'Empesé e l'ombra del Balzac*, in « Siculorum Gymnasium », Catania, N. S., anno X, n. 2, luglio-dicembre, pp. 238-264. — Dopo la celebrata *Physiologie du mariage*, che è del 1829, Balzac tornò più volte sul tema « fisiologico » e ci restano di lui, anche se meno assai note, varie altre *Physiologies*: quella *de la Toilette* e quella *gastronomique* del 1830, quelle *des positions* e *de l'adjoin*t e *du cigare* dell'anno seguente, quella *de l'employé* del 1841 e una *Histoire et physiologie des boulevards de Paris* del 1844.⁵⁴ Tutti scritti giornalistici, generalmente spiritosi e brillanti, che si possono accostare al filone dei *Contes drolatiques*, ma nei quali, a ben guardare, la superficie bizzarra si mescola all'osservazione della società, la satira non è giuoco ozioso di un letterato elegante, ma spesso mira alla visione storica di un'epoca. Per Balzac « fisiologia », come osserva il Cordié, voleva dire studio della natura in tutti i suoi fattori e, quindi, analisi della società nei suoi elementi umani così come si propone lo studioso di scienze naturali; del resto questi studi « fisiologici » dovuti alla penna di pubblicisti e di letterati ebbero gran voga a partire dal 1830, anche se spesso non costituirono altro che brillanti esibizioni mondane e il Cordié, in questo suo saggio, ne enumera parecchi, ivi compresa quella *Art de mettre sa cravate* che il Balzac, in vesti di editore, pubblicò nel 1827 e che molti tendono ad attribuire alla sua penna, anche se l'autore dichiarato dovrebbe esserne un fantomatico Barone de l'Empesé. Richiamandosi a qualche operetta di autori oggi dimenticati e con varie altre osservazioni sull'argomento, lo studioso ha inteso non solo illustrare un titolo celeberrimo come quello di *Physiologie du mariage*, ma estendere anche ai vari letterati-fisiologi dell'epoca, fatte naturalmente le dovute proporzioni, quel giudizio che già abbiamo accennato sull'interesse non ozioso del Balzac verso la « fisiologia » come ramo vitale di quella scienza della quale egli subì fortemente e caoticamente il fascino: in altre parole, sotto il giuoco scherzoso e mondano, queste varie « fisiologie » non sempre riuscirono a celare quell'ansia di ricerca del pensiero scientifico, che doveva costituire uno degli indici della crisi del romanticismo.

H. DE BALZAC, *Eugenia Grandet*, trad. di Roberto Ortolani, Milano, G. Marelli, pp. 208.

H. DE BALZAC, *Lo zigrino (La Peau de chagrin)*, trad. di Irma Zorzi, Milano, A. Rizzoli, pp. 255.

H. DE BALZAC, *Papà Goriot*, a cura di Marina Iuvalta, Torino, U. T. E. T., pp. 329.

⁵⁴ Tutti questi scritti minori sono raccolti nei tre tomi delle *Oeuvres diverses* (texte révisé et annoté par Marcel Bouteron et Henry Longnon; Paris, Conard, MDCCCXXXV-MDCCCXLI).

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

JORGE GUILLEN

« Poeta puro! Expresión que siempre me ha hecho sonreir ». Queste parole, scritte e ribadite a voce privatamente, con decisa energia, da Jorge Guillén, rispondono, ormai, alla convinzione degli studiosi e dei lettori diligenti di *Cántico*, nessuno dei quali oserebbe più adoperare quella formula stantia e senza effettivo significato, rispetto alla pienezza e complessità dell'opera di questo poeta, qual'è rappresentata, oltre che dal citato capolavoro, anche da *Maremagnum*, pubblicato nel '57.¹ La lettera a Fernando Vela,² datata Valladolid, Viernes Santo 1926, presentava un chiarimento del poeta nei riguardi della definizione corrente che comportava un modo di giudicare tra lo sprezzante e l'ambiguo. Guillén sapeva che la sua poesia e quella dei poeti amici della stessa generazione, detta del '25, veniva qualificata « pura » con riferimento alla poesia realistica. Egli direbbe più volentieri « poesía simple », per evitare gli equivoci dell'abate Brémond, che per poesia pura intendeva la poesia come stato poetico, nel poeta. « No hay más poesía que la realizada en el poema-y de ningún modo puede oponerse al poema un estado inefable que se corrompe al realizarse, y que por milagro atraviesa el cuerpo poemático ».

Queste parole rappresentano la difesa dell'artefice, che fa arte cosciente, nella sua opera concreta. Quella di Guillén, nell'epoca in cui fu scritta la lettera al Vela, ha già al suo attivo un bel manipolo di liriche, a cominciare dalle prime composizioni del 1919, fino a quelle del '28, che metteranno capo alla prima edizione di *Cántico*, dalla quale si svilupperà, come da giovane pianta, attraverso le edizioni del '36, del '45 e del '50, l'albero possente e ricco.

Poesia « bastante pura », *ma non troppo*, dice celiando il poeta, se si prende come unità di comparazione l'elemento *simple*, semplice chimicamente, in tutto il suo disumano o sovrumano significato. Confrontata con la poesia realistica o con fini sentimentali, ideologici, morali, « correnti sul

¹ L'ultima edizione di *Cántico*, a cui sempre mi riferirò, 1950, è apparsa a Buenos Aires, presso la Editorial Sudamericana, che ha pubblicato anche *Maremagnum*.

² Appare in *Verso y prosa*, rivista fondata e diretta Juan Guerrero Ruiz, in collaborazione con Jorge Guillén, negli anni 1927-28. Ne uscirono solo dodici numeri. Si pubblicava in Murcia, nella cui università Guillén insegnò dal '25 al '28. La lettera al Vela apparve poi in *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, 1932, a cura di Gerardo Diego. In questa antologia, definita tipicamente « generacional », la lettera al Vela funge da autopresentazione.

mercato», questa poesia «bastante pura» risultava tuttavia, ah! troppo inumana, troppo irrespirabile e aborrita. Guillén era fresco della conversazione di Valéry (lo dice nella lettera) e ne accettava, sostanzialmente, la definizione di poesia pura: «poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía. Pura es igual a simple, químicamente».

In quest'epoca l'arte di Guillén corrisponde all'ideale di chiarezza tecnica, propria di tutto il gruppo «generacional» a cui egli appartiene, sul quale ci ha lasciato una preziosa testimonianza Dámaso Alonso, amico e interprete di quei poeti (Salinas, Guillén, Diego, García Lorca, Aleixandre, Prados, Alberti, Cernuda, Altolaguirre), poeta egli stesso tra i più significativi e problematici di quella generazione, della quale continua a chiarire i motivi e gli svolgimenti.³ Dagli aneliti verso l'arte «pura» della prima epoca, essa giungerà quasi tempestosamente ad una poesia di passione e tormento, gravida di spiriti profetici, quando il «cosmo iridato» della giovinezza si sarà offuscato e verrà restaurata in senso mistico esistenziale l'interiorità del Novantotto secondo la linea quevediano-unamunesca.⁴ Per il Dámaso Alonso postbellico (ci riferiamo sia alla guerra civile spagnola che alla seconda mondiale), la *contemporaneità*, ossia la tradizione poetica genuina, celata sotto le forme storiche, non è più rappresentata dalla poesia di Juan Ramón Jiménez e di Guillén, che si svolgerebbe sulla linea Garcilaso-Góngora. Questo irrigidimento del criterio interpretativo di Dámaso Alonso è dovuto al cambio esistenziale nella sua critica e nella sua poesia. Esplicita è la sua confessione per ciò che si riferisce a *Cántico*: «Nunca despreciaré la delicadeza o la cohesión de la técnica. ¿Como yo podría negarme al encanto de la belleza formal? Pero he de confesar que prefiero cualquier poeta que — ya, además, ya principalmente — me dé la expresión auténtica y original de su corazón, de su júbilo o de su agonía, solidarios del júbilo y de la agonía del corazón de la humanidad. Durante varios años no pude tener en las manos el *Cántico* de Guillén».⁵ La rilettura significò per Dámaso Alonso la possibilità di una riparazione, di un atto di giustizia. Non trovava solo allegria in *Cántico*, ma il libro, illuminato da una concezione totale del mondo, gli appariva non indifferente alle aspirazioni permanenti dell'anima umana, nato, anzi, dai più immediati riflessi, presenti ad ogni istante nella nostra vita. Tali riflessi si rivelavano in *Cántico* come *scoperti* dal poeta, potenzializzati, sublimati o, piuttosto, restituiti al loro significato assoluto ed eterno.

³ DÁMASO ALONSO, *Una generación poética (1920-1936)*, in *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, 1958.

⁴ La posizione di Dámaso Alonso di fronte al sorgere e allo svilupparsi della poesia della sua generazione è stata molto bene illustrata da Oreste Macri in *La critica stilistica di Dámaso Alonso* (prolusione al corso di letteratura spagnola, anno acc. 1956-57 nella Facoltà di Magistero di Firenze), «Letteratura», anno V, n. 29, sett.-ott. 1957.

⁵ DÁMASO ALONSO, *Los impulsos elementales en la poesía de Jorge Guillén*, in *Poetas españoles contemporáneos*, cit., p. 216.

Anche se Dámaso Alonso non ha sviluppato il tema specificamente « umano » additato, è significativo che egli lo abbia rilevato, invitando il lettore e lo studioso ad abbandonarsi al « nuevo paisaje », alla « inexplorada ladera », senza fissarsi, pur non dimenticandosene, in ciò che nell'opera è tecnica, norma, astrazione.

La prima edizione di *Cántico* (1928), effettivamente, soprattutto nelle perfette ed epigrammatiche « décimas », ⁶ poteva dare un'impressione di *asepsia* e di intellettualistica limpidezza. La chiarezza vi era in netto contrasto con la confusione del simbolismo. L'impronta gongorina era manifesta, oltre che nella nitidezza della perfezione tecnica, nell'assoluta assenza di aneddoto sentimentale e nell'intervallo che si frapponeva tra la realtà e la poesia. Per la sua perfezione esteriore Guillén aveva già da un pezzo in Spagna ammiratori e discepoli tra i giovani letterati, ancor prima che apparisse *Cántico*. Ne erano testimonianza le piccole riviste di provincia. Snobismo e superficialità non mancavano in questa ammirazione, così come essi costituiscono la preistoria del ritorno a Gongora.⁷ All'omaggio al poeta di *Soledades* e alle celebrazioni del centenario (1927) Guillén partecipò col trasporto di chi accoglieva di quel grande maestro i valori puri da affinare: l'immagine e la metafora, l'irrealismo o antirealismo.⁸

Sarebbe tuttavia ingiusto accollare al Guillén di quegli anni l'esemplarità della poesia pura, « con tutte le tare del valerismo e dell'orteghismo della *deshumanización del arte* ». ⁹ La sua poetica autentica non si trova ne-

⁶ La « décima », è una combinazione metrica di dieci versi ottosillabi, dei quali, per regola generale, rima il primo col quarto e il quinto; il secondo col terzo; il sesto col settimo e l'ultimo, e l'ottavo col nono. Le « décimas » che abbondano nella terza parte di *Cántico*, offrono a Guillén larga possibilità di concentrazione e di fascinosi effetti musicali specialmente nelle sue ricerche tecniche del primo periodo. Ma di bellissime ne ha scritte anche nella piena maturità.

⁷ Verlaine, che non conosceva Góngora, trasmise il suo entusiasmo per il grande poeta barocco a Rubén Darío e ai suoi seguaci modernisti.

⁸ Si ha notizia della tesi di laurea di Guillén intorno a Góngora, mai pubblicata.

⁹ Oreste Macrì, studio citato; ma anche l'introduzione a *Poesia spagnola del Novecento*, Parma, 1952, pp. XLIV-XLVIII. Il saggio di Ortega y Gasset viene illustrato da Hugo Friedrich in *Die struktur der modernen Lyrik*, tradotto in italiano da Piero Bernardini Marzolla, col titolo *La lirica moderna*, Garzanti, Milano, 1958, pp. 190-194. A proposito di Guillén il Friedrich osserva che si è lodata in lui l'assenza di tragicità e amarezza. Ma « la sua felicità intellettuale non soffoca una dissonanza situata in profondità. Non ha alcun senso chiedere alla poesia moderna dove manifesti dolore e dove manifesti gioia. Questi contenuti, che certo ci sono spesso, oscillano avanti e indietro in una zona dove l'anima è più lontana, più fredda, ma anche più ardita dell'uomo sensibile ». Nel capitoletto dedicato specificamente a Guillén, il Friedrich, accanto a cose giuste, ne dice altre che lo rivelano irretito nelle vecchie formule con le quali si è voluto per tanti anni caratterizzare la poesia di Guillén. Bastino questi esempi: « Nessun io personale vi parla.... Gli occhi dello spirito si liberano dalla sostanza della vita.... Una gioia riposata e tuttavia estranea all'uomo pervade l'opera.... Non lascia all'uomo alcuna umanità naturale ». È evidente che il Friedrich non ha presenti tutte le poesie di *Cántico* ma si è fissato solo in una parte di esse, non sempre viste con piena indipendenza da formule e idee preconcepite. Eccessiva è anche l'affermazione: « Chiara è solo una cosa: l'assenza di ogni familiarità », e sarebbe facile dimostrarne l'infondatezza con tanti testi alla mano. Frasi poi come « freddo di una formula quasi matematica » fanno ridere, perché non significano nulla appetto della realtà della poesia di Guillén che, non solo canta, e questo lo riconosce anche il Friedrich (« la formula canta »), ma sa parlare all'uomo fraternamente. Questo, ripeto, se da *Cántico* non ritagliamo una fetta, quella che ci serve a dimostrare i concetti ai quali ci siamo affezionati.

gli enunciati della citata lettera al Vela, ma immedesimata nella stessa poesia ed è quella che potremmo chiamare « poética de lo claro », aperta alle emozioni del paesaggio della patria, del tempo e delle stagioni. La tendenza a definire e a cogliere con rigore d'essenzialità l'aspetto di certi fenomeni, quali la bianchezza, il gran silenzio, il più profondo della notte, rivela, fin dalle poesie che vanno dal '19 al '28 una forte presa nel vero, ad opera della parola che rifugge da ogni « vaguedad » di tipo impressionista. Chi legga, ad esempio, la bellissima « décima » *Estatua ecuestre* vi troverà, appunto, quel carattere di poesia « acendrada » di cui parla un finissimo interprete della parola poetica qual'è Amado Alonso,¹⁰ poesia depurata, cioè, di ogni scoria vile, come un metallo prezioso nella cenere ad opera del fuoco. Il poeta ha reso con mirabile lucidezza la sua identificazione, di perfetto interprete, col corsiero fedele a meraviglia, immobile con tutto il brio. La tensione, la cosciente volontarietà della « concentración de pensamiento », il senso come di un rischio, ch'è soprattutto il gioco pericoloso dell'artista consumato, è reso con stupefacente energia dagli ultimi versi, nei quali l'anima, immedesimata nel bronzo, si rivela lucida nel cielo del freddo:

Permanece el trote aquí,
entre su arranque y mi mano:
bien ceñida queda así
su intención de ser lejano.
Porque voy en un corcel
a la maravilla fiel:
inmóvil con todo brio.
¡Y a fuerza de cuánta calma
tengo en bronce toda el alma,
clara en el cielo del frío!

Il tema del « frío », in quest'epoca, è tra i più significativi e rivelatori di una poetica che tende alla lucida perfezione e odia i vocaboli il cui senso sia indeciso e oscuro. In *Capital del invierno* c'è il freddo che denuda le cose. Tutto è agile anima allo scoperto. I viali tornano alla loro schematica essenzialità. Il passante è fretta che crea più vento nel vento. L'ultima strofe è una vera rivelazione: c'è in essa la poetica immedesimata, come in tutta la poesia contemporanea, nell'atto stesso del poetare:

El dios más inminente necesita
simple otra vez el mundo.
Lo elemental afronta a lo profundo.
El invierno los cita.

Anche *Rama del otoño*, del '23, nasce dalla contemplazione di un mondo terso, visto con mente limpida: « Árbol ágil, / mundo terso, mente monda, guante en mano al aire ». La tendenza, in cui il Casaldauero vede l'influsso cubista, a situare le cose nello spazio, in un loro assoluto presente, nella

¹⁰ AMADO ALONSO, *Materia y forma en poesia*, Madrid, 1955, pp. 370-377, Jorge Guillén, poeta esencial.

loro pienezza immediata, si rivela in *Desnudo*, in cui il poeta si estasia di fronte al corpo femminile, senza ambiente:

Desnuda está la carne. Su evidencia
se resuelve en reposo.
Monotonía justa, prodigioso
colmo de la presencia.

Siamo ancora lontani dal fervido canto all'amata di *Salvación de la primavera*, che animerà di prodigioso calore questo mero «nudo», questo ch'è una specie di studio. Per quanto suggestive suonino le parole del Casaldüero che nel suo saggio¹¹ si sforza di creare a *Cántico* una prospettiva storica, pur non sfuggendo a scolastiche schematizzazioni, non mi sembra il caso di insistere troppo sulla esaltazione del cubismo, rapportandolo alla poesia di Guillén, che ne sarebbe l'eccezionale corrispettivo sul piano letterario. Si tratta, anche questa volta, della coincidenza di una sensibilità originalissima, qual'è quella di Guillén, con l'indirizzo delle arti figurative, nell'epoca «loca de geometría».

Fra le poesie del primo *Cántico* alcune avviano, con una segreta vibrazione, il tema della notte cosmica e della luce negli spazi, al quale è legato lo svolgimento di tutta la posteriore poesia di Guillén. L'armoniosa realtà dell'universo si rivela nella presenza della luce, o che essa palpiti nelle «solledades estrelladas», nel «día astral», o che domini dal presente perenne delle altezze dei cieli «plenarios» dell'estate, o dal monte dove la luce è densa dello spazio solo spazio, «reacio / mundo a la suave defensa / de la sombra».¹² La domanda iniziale di *Aridez* («¿para quién, espacio, claro / de aridez sin confidente, / rendido a tu desamparo / sin reloj...?») sembra proporre l'ansietà di un mistero, di un assoluto intangibile: «Oh ardores / escuetos de lo absoluto...!». L'atteggiamento del poeta di fronte agli essenziali paesaggi è come di chi si trova al margine di una rivelazione che la parola vorrebbe rendere nella sua «plenitud»: nella tensione espressiva egli sembra bruciarsi:

que con tal ímpetu enjuto
quemáis los propios cantores.

Chi non voglia cercare la vita della poesia solo nelle note patetiche e sentimentali, troverà ch'è umana anche l'ansietà dell'artista che in *La blancacura* si tormenta per la forma espressiva, aspirando a collocare la propria immagine sulla lastra sempre esatta:

¡qué feliz quien su imagen extendiese,
enardecida por los colorines,
sobre tu siempre, siempre justa lámina
de frío inmóvil bajo el firmamento!

¹¹ JOAQUÍN CASALDUERO, *Cántico de Jorge Guillén*, Madrid, 1953. I riferimenti al cubismo e ai suoi rapporti con la poesia di Guillén vi appaiono anche troppo insistenti. Ma il lavoro rivela aspetti assai penetranti, anche se non tutto *Cántico* vi è esplorato.

¹² *Cántico*, p. 226, *Aridez*.

È vero che anche la vocazione più connaturata di Guillén, di cui si diceva poc'anzi, quella di poeta notturno è irretita ancora nei richiami barocchi, diciamo pure gongorini, della concettosità e dell'immagine (ci sento, talvolta, anche il Quevedo dell'*Himno a las estrellas*); ma chi non coglie l'entusiasmo per il mistero astrale anche in *Bosque y bosque*, del 1920, che cerca l'espressione nuova nel linguaggio della matematica?

Los *sumandos* frondosos de la tarde
 — prolifa claridad, *uno más uno*
 son en la *suma* de la noche *ceros*.
 ¡No los *ceros* solemnes de la nada!
 Anillos para manos de poetas
 que alzarán un gran bosque sobre el bosque,
 — ¡oh frescura de frondas imposibles! —
 bajo un rumor de *números* ardientes,
 henchidas presidencias necesarias.
 Ceros, ya anillos, fulgen con los astros.

La notte è già, in queste prime poesie di Guillén, senza orrore né enigma e l'uomo, docile al suo incanto, si affida alla breve potenza dell'oscurità (*De noche*); nella notte senza arcani di *Presagio* egli si conquista la presenza dell'eternità fra le cose: « La oscura eternidad ¡oh! no es un monstruo / celeste. Nuestras almas invisibles / conquistan su presencia entre las cosas ». In *Noche del gran estío*, bellissima lirica, nella sua concitazione di ottonari accoppiati a rima baciata, è la riprova del sereno dominio che l'arte di Guillén sa esercitare sulla realtà aneddotica e sentimentale. La « tiniebla incolora », da cui emerge, simbolo di pesante angoscia, il « taurino testuz », balena degli « amarillos » in cui l'oscura ventura del poeta esprime la propria pena come una bruciante sete. Il mondo è come avvolto ancora dalla « pelle di un mezzogiorno » (« la piel de algún mediodía »): questa immagine suggerisce quella cupamente ammiccante del toro, simbolo, tutto ispanico, delle notti gravide di ansia segreta, come, più tardi, in *Un niño y la noche en el campo*. La « décima » *El querer* stabilisce, in arduo linguaggio, il rapporto tra l'uomo che brucia d'amore e la notte, sentita come prosecuzione dei giorni estivi: « de día en secreto / encastillados estíos / con otro sol recoleto ». La relazione notte-giorno, che nell'unità cosmica e umana, allo stesso tempo, dell'universo guilleniano, troverà ampia sistemazione e sviluppo, è già presente in *Advenimiento* e in *Los nombres*; così come in *Beato sillón* s'affaccia la perfezione del mondo e la funzione realizzatrice dello *istante* che diverrà « el sagrado presente perdurable ». La candida religione guilleniana del « mundo verdadero » che riscuote dal poeta tanto tributo di sillabe festanti appare nell'entusiasmo con cui in *Cima de la delicia* è cantata la « plenitud » dello

espacio airoso
 henchido de presencia,

nel quale

las más claras distancias
sueñan lo verdadero.

Un mondo, questo, primaverile e luminoso, un paradiso a cui è estranea la « historia » (« ¡bodas tardías con la historia! »), che diverrà, in seguito, la « historia aciaga », la realtà infausta e malaugurosa delle vicende umane, definite « embrollo », « desbarajuste »: confusione e disarmonia. Perciò l'amore, suprema e armonica realizzazione del *ser*, verrà situato in un paesaggio che è spazio libero, montagna alla mercè di un vento inebbrante,

el viento más fragante que destierra
todo vestigio de la historia aciaga.

(*Anillo*)

Le poesie del '26 compongono già quest'orbe perfetto dove sembra protagonista la luce di un « giorno fermo nel suo mezzodì » (*El ruiseñor*) e che allaccia i due poli della notte e del tempo diurno, unificati nell'opera ristoratrice del sonno, altra provvidenziale divinità del terrestre paradiso guilleniano. grazie alla quale l'essere, regnando su immobili « tenebre di conquista », scende fino a quella pace che ha in tutto l'universo le sue solide muraglie e, obliandosi, « robustamente » riposa, predisposto, così, alla imminente nuova gioia che è amore tra le cose:

raíz más reservada a su paciencia
más activa,
raíz
que va sumando
su silencio creciente y su fortuna....¹³

Vi è in questi primi paesaggi, dalla immobile fissità, un graduale aprirsi alla presenza dell'emozione umana. Dalla « difícil delgadez », dalla « blanca, / total perenne ausencia », passiamo, in *Advenimiento*, all'aria vasta e dolce, che promette, nel coro prossimo dei piccoli uccelli che mattinano, il ritorno di quanto è stato perduto. Non più la « altitud veladora » e « los plumajes del frío » di *Noche de luna*, ma nell'aere *nostro*, che l'attesa fiduciosa sta già popolando (« Cantará el ruiseñor.... Arrebol, arrebol.... ») una luna quasi a portata di mano: « La mano / dispone, dios ligero, / de esta luna sin año ». Sta nascendo la fine poesia del « tiempo en profundidad » che ha conquistato l'interesse di Montale¹⁴ traduttore. Il poeta italiano ha saputo congenialmente interpretare *Los jardines* e *Advenimiento*, oltre a *Rama del otoño*, *Árbol del otoño*, *Presagio*, *El cisne*, liriche appartenenti tutte al primo *Cántico*, cioè ad una zona di estrema rarefazione. La perfezione astratta

¹³ *La rendición al sueño*, p. 142 di *Cántico*.

¹⁴ *Jorge Guillén tradotto da Eugenio Montale*, Milano, MCMLVIII, All'insegna del Pesce d'Oro (a cura di Vanni Scheiwiller).

della linea e della curva, lo sforzo verbale di captare l'unità tempo-spazio, si animeranno in perfezione aperta alla luce in *Primavera delgada* e in *El horizonte*, dove lo spazio, al posto dell'aere duro, certo, trasparenza rappresentata, si curverà docile, agile, allegro, sull'attesa umana: « Esa espera, *mía* ». Occorre sottolineare quest'ultima piccola parola, perché essa acquista un particolare significato, nell'ambito di quell'aspirazione segreta del poeta a fare delle ore e del tempo, chiusi nel freddo diamante della definizione intellettuale, le ore e il tempo dell'uomo, e della luce, che era stata « espacio claro / de aridez sin confidente », la luce umana che torna a vivere e a sperare e che con la grande lirica *Mundo en claro* aprirà, nell'edizione ultima di *Cántico*, il quinto libro.

La struttura organica di *Cántico* si presenta già nel passaggio dalla prima alla seconda edizione, del 1936: l'opera si divide in cinque parti. Nella terza edizione, del 1945, esse offrono già la loro disposizione attuale. L'edizione del '50 dà un carattere definitivo alla sistemazione dei cinque libri. Il primo porta come insegna un verso di San Juan de la Cruz, « Al aire de tu vuelo », tolto dal *Cántico espiritual*, a significare, è evidente, l'amore per il conoscimento della realtà; il secondo libro, col lemma « Las horas situadas », ci richiama ad un altro grande poeta spagnolo, Fray Luis de León, e vorrebbe suggerire il concetto che l'uomo, assistito dal mondo, si sente vivere o, più guillenianamente, « se siente ser »; il terzo libro, col motto « El pájaro en la mano », derivato dall'adagio « más vale un pájaro en mano que ciento volando », centra il pieno possesso della realtà; il quarto libro, « Aquí mismo », ci presenta la vita nel suo travaglio temporale, la catena del tempo che ci porta dall'alba alla notte, in quella continuità delle generazioni che fa sorgere nel nostro presente il passato del padre e il futuro del figlio (*Luz natal*); quella continuità che ci porta dalla vita fisica del nascere (*Infante*), alla massima vita spirituale della poesia (*Vida extrema*), passando per il momento centrale del figlio (*Más vida*); il quinto libro, « Pleno ser », è la lirica concentrazione dell'essere nella sua intensità, fermo contro il dolore che cerca di incrinare la suprema gioia, riposta nel fatto stesso di essere:

Ser, nada más. Y basta.

Es la absoluta dicha.¹⁵

Abbiamo seguito il Casaldüero nella illustrazione del significato delle cinque parti.¹⁶ Lo studioso di Guillén, che segnala anche le relazioni dei vari libri tra loro e l'organizzazione di ogni libro in se stesso, per non dire della meditata architettura di ogni lirica, prevede il disagio da cui può essere preso un lettore moderno di fronte ad una struttura così razionalmente disposta, come di poema costituente un unico edificio, e che dia l'idea di una felice concrezione, spaziale e temporale. La forma circolare dell'opera, il suo

¹⁵ *Más allá*.

¹⁶ JOAQUÍN CASALDUERO, *op. cit.*, pp. 205-206.

carattere chiuso, finito, non esclude, al tempo stesso, la infinita possibilità di relazioni, tanto più in quanto l'opera di Guillén sviluppa il suo pensiero in forma sempre ellittica. La soppressione degli elementi di relazione è l'unica difficoltà che presenta *Cántico*. Si tratta di una scrittura abbreviata ed essenziale che richiede molta attenzione per essere penetrata, dato che elimina le parti grammaticali ed ideologiche che servono da ponte. Ma nella maturità il poeta svilupperà una sua più articolata orchestrazione, con alcunché di parlato e sciolto, in corrispondenza dell'ampliarsi del suo orizzonte umano nei temi della sofferta esperienza. Significativo è il fatto che Juan Ramón Jiménez, rilevando la visione eminentemente architettonica del mondo guilleniano, lo facesse da un punto di vista negativo,¹⁷ di chi rappresentò un giorno la tendenza fantastica di tipo impressionistico a trasformare ciò ch'è solido e concreto in liquide atmosfere e ad avvolgerlo in un'aura crepuscolare. Mentre *Cántico* rivela l'attitudine ad abbracciare in modo integro ed essenziale la realtà, a restituire all'uomo e al mondo la loro chiarezza, così che lo sguardo, la «mirada», in cui è il supremo potere di gioire dei fenomeni più puri, invece di smarrirsi nel vago, urti (*choca*, dice il poeta) in oggetti precisi e l'anima che, al risveglio torna al corpo, si dirige agli occhi, provi l'allegria, che si esprime in un grido, di sentirsi tra le cose. Ci troviamo in uno spazio delimitato i cui confini, lungi dall'opprimerci, ci dirigono e appoggiano. Se confrontiamo alcuni testi dei due poeti vediamo che in Juan Ramón il verbo, sospirato, non ci permette d'impossessarci della realtà, col suo delicato invito a godere di un mondo cangiante di aroma e colore; mentre quello di Guillén, fuori del clima sentimentale, utilizza ogni oggetto completamente, con sobrietà e pienezza. Il poeta di *Cántico* proclama la sua dipendenza dal «total más alla», si è detto leggenda della realtà, che lo *inventa*. Esaminiamo una lirica di *Jardines lejanos* (1903-1904) di J. R. Jiménez e una «décima» di Guillén:

.
Mira, el jazmín está triste,
y la luna melancólica.

Tu corazón y mi alma
yerran solos por la sombra
de esta larga tarde azul,
tarde doliente de aromas....

Y ya está hablando el jazmín
con tu alma..., y ya mis hojas
están de plata, a la luz
de la luna melancólica.¹⁸

¹⁷ JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Espanoles de tre mundos*, Buenos Aires, 1942, pp. 104-106.

¹⁸ JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Segunda antología poética*, Madrid, 1952, p. 35. Ad evitare equivoci, preciso che mi servo di una sola poesia della primissima produzione, di Jiménez con l'intento di dare risalto a due diversi modi di espressione lirica, fermo restando che l'evoluzione di Jiménez richiederebbe ben altro discorso.

Al significativo avviso al lettore, « Sin sentido », che J. R. Jiménez premette alla lirica, per dirgli che essa è « senza significato », si contrappone il deciso titolo della poesia di Guillén, *Paraíso regado* (irrigato, annaffiato) per introdurre in un mondo in cui le cose si rivelano con una freschezza e chiarezza primigenie:

Sacude el agua la hoja
con un chorro de rumor,
alumbrá el verde y le moja
dentro de un fulgor. • Qué olor
a brusca tierra inmediata!
Así me arroja y me ata
lo tan soleadamente
despejado a este retiro
fresquísimo que respiro
con mi Adán más inocente.¹⁹

Cántico è spesso poesia di risvegli tra le cose, rivelate dalla luce del mattino. Questa conduce l'uomo alla realtà, sentita sempre come rivelatrice di quel « sumo sabor a vida », che non inebria nel senso animalmente vitalistico e sensuale di certa poesia decadente, ma dà le « alegrías » di chi respirando nell'aria avverte il cielo e si sente felice « en los árboles, en el calor, en la umbría », ²⁰ ed ha l'eterno appuntamento con lo stesso sole, evitando le « aventuras » (« no las caza mi cacería »), disposto, dalla « lentitud », dalla calma attesa che aspetta la quotidiana rivelazione, a cogliere l'unica gloria possibile. Circondata dal tumulto della vita vicino a noi c'è sempre la realtà d'un portento (*Jardín en medio*).²¹ Le cose sono le sante cose e tali si rivelano fuori di ogni nebbia. Sono quasi una preghiera le parole con cui in *El desterrado* il poeta chiede che gli venga restituito ciò che gli appartiene:

Devuélveme, tiniebla, devuélveme lo mío:
las santas cosas, el volumen con su rocío.

L'entusiasmo dinanzi al mondo e dinanzi alla vita, di cui *Cántico* è, come ha detto Salinas, « una ordenación poética », ²² trova in *Más allá* una delle più alte espressioni liriche. Il titolo significa « al di là ». « Il volo mistico di San Juan de la Cruz non perde in altezza, ma si colloca nella materia ». Al di là dell'io, del soggetto, ma al di qua dell'invisibile. Non il soprassensibile, ma il concreto viene visto nel rapimento d'amore. Tuttavia l'aver

¹⁹ *Cántico*, p. 226.

²⁰ *Cántico*, p. 51, *Sabor a vida*.

²¹ *Cántico*, p. 52.

²² Pedro Salinas, uno dei due dedicatari di *Cántico*, assieme alla madre del poeta, ha studiato attentamente Guillén. Alla bibliografia offerta da Juana Granados, a p. 225 della *Antología lírica* di J. G. (Milano, 1955) aggiungiamo l'articolo di Pedro Salinas apparso nel n. 26 di « *Ínsula* », febbraio 1948, assieme ad articoli di Blecuá, A. de Valle, D. Alonso, Guillón. Particolare attenzione merita di Salinas *Literatura española siglo XX*, 2ª ed. México, 1949.

assunto le parole del mistico poeta, « al aire de tu vuelo », come insegna del primo libro di *Cántico*, significa che Guillén sente la sua originalità immersa nella grande tradizione della poesia e della spiritualità spagnole, alle quali egli rende omaggio.

(El alma vuelve al cuerpo,
se dirige a los ojos
y choca.) — Luz! Me invade
todo mi ser. ¡Asombro!

Aprendosi con questi versi di *Más allá*, *Cántico* ci offre la relazione dalla quale nasce il mondo poetico di Guillén. L'anima va per mezzo degli occhi al mondo e l'uomo va attraverso gli occhi all'anima. Altrove egli ha detto: « todo es boda », tutto è nozze, a significare che l'inimicizia tra anima e corpo non esiste. Questo risveglio tra le cose, quasi un affacciarsi nel primo giorno della creazione (« es la luz del primer vergel »), nella vergine luce di una primavera concreta (« suena a orilla de abril... hay rocío »), è uno stato di stupore, *asombro*, in grazia di apparizione, in quel *más allá* così vicino, così familiare, dove tutto è meraviglia concreta, anche il fatto che oggi sia lunedì. La suprema gioia è appunto essere, *ser*, meglio ancora, essere in un modo (*soy, más estoy*), dipendere dalle cose, scoprire il proprio rapporto con un vetro di balcone, nella diafana atmosfera del mattino. Le cose sono là e propongono il loro volume. Gli occhi tornano a vedere tutto come straordinario. Il minuto è eterno e il presente « el sagrado presente perdurable », « eternidad en vilo », come dire « in sospenso ». La riscoperta avviene per gradi. L'anima vede attraverso gli occhi. Alla divina impressione della luce segue la sensazione del tempo, che avvolge enorme. Si collegano poi i rumori che saltano sopra i gialli d'un sole ancora nella sua tenerezza d'aurora, diffusa nell'ambiente, mentre vanno presentandosi tutte le consistenze che al disporsi nelle cose limitano e centrano l'essere che le avverte. Si crea un senso di sicurezza che cresce ed ha qualcosa d'imperioso. Tutta l'eternità, dall'inizio dei secoli, è concentrata entro quest'unico istante che appartiene all'uomo: « con la esencia en silencio / tanto se identifica ». Si eleva l'inno di giubilo e di gratitudine a questo dono (*dádiva*), di sorgere nei secoli, di ergersi nell'essere

y a la fuerza fundirse
con la sonoridad
más tenaz: sí, sí, sí,
la palabra del mar!

Il paradiso è qui presente: « penumbra de costumbre », nella camera stessa dove avviene il risveglio, dove la materia, agilmente, umilmente, scorge grazia di apparizione: « esto es cal, esto es mimbres ». Questa dipendenza dell'essere, diciamo pure del poeta, dalle cose, è espressa con accento di giubilo (« dependo en alegría / de un cristal de balcón »), nelle agili strofe di

settenari con due versi assonantati (il secondo e il quarto), che evitano la facile musica della canzonetta, grazie anche al « parlato » d'una lingua che non cessa mai di essere lirica nella sua evidenza familiare. Il giorno a poco a poco acquista la pienezza umana di edificio. Si creano rapporti di lontananze che dai paesi in transito scivolano verso il balcone. Questo cielo, aria respirata, non separa, ma infonde il senso del pianeta amico. Qualunque punto è centro. Da escludere ogni deficienza (« tan plenario siempre me aguarda el mundo »). Fuori di ogni ordine metafisico, di ogni trascendente provvidenza, il poeta coglie la realtà di un'armonia universale, in cui, tuttavia, è dato scoprire una legge. Gli esseri sono guidati in se stessi, presi nel giro della giornata eterna. L'accento del poeta è di devota accettazione. Allo svegliarsi d'un uomo la creazione lancia la solitudine a un tumulto d'accordi, in cui è la sorgente della « poesía de lo diario », « de lo vulgar », in tutte le sue più umili apparenze, senza, tuttavia, quel che di dolciastro avvertiamo, talvolta, nella disposizione d'umiltà con cui un poeta delle piccole cose come il Pascoli guarda al vero. La grande differenza tra i due poeti, consiste nel fatto che Guillén è un poeta rapido e forte, che evita tutte le lusinghe delle ricerche preziose. La sua lingua, ricca e classica, non ha mai indugi accarezzati. Le caratteristiche di stile sono state assai efficacemente rilevate da Amado Alonso, nel sintetico studio che egli ha dedicato a Guillén, di cui ha colto il fondamentale aspetto di « poeta esencial ».²³ La sua sete di scoperte si sente saziata solo quando appare conseguita la felice fusione dell'unità del particolare nell'unità universale. Si citano opportunamente i versi della lirica *La Florida*: « ¡Oh concentración prodigiosa! / Todas las rosas son la rosa / plenaria esencia universal.... ». I mezzi stilistici si confanno a questa natura della poesia di Guillén, e sono: la struttura di ogni lirica, afferrabile a colpo d'occhio; la perfezione formale delle strofe; la sintassi elementare e trasparente (costruzione in blocchi giustapposti, senza malta, come quella del bimillenario acquedotto di Segovia); la convergenza di tutti i sensi in quello della vista. La parola è stimolata (*Amor a una mañana*) verso il « mundo verdadero », il fiore azzurro del rosmarino, l'ape e il grillo, alla cui pazienza il poeta rende omaggio (« a su paciencia me humillo »). Egli vuole intendere la « hermosura delicada » e la invoca col candido trasporto malinconico di chi presente, — appena un'ombra lieve che appanna l'orbe luminoso — accanto ad essa, il nulla:

hermosura delicada,
junto al hilo de la nada.

²³ AMADO ALONSO, *Materia y forma en poesia*, cit., pp. 373-375: « Un tesorero y concentrado mirar que va transiendo y esfumando la costra precedera del objeto para llegar a la contemplación de su eterna esencia.... Afán de perseguir en lo real efímero y azaroso su significación extratemporal y exacta ». Lo studioso nota spesso la mancanza o scarsità del verbo e l'uso frequente di vocaboli che rivelano un rapporto con la geometria, la quale offriva a questo poeta « sediento de exactitud sus más seguras referencias, con lo cual Jorge Guillén cumple la aspiración, recientemente expresada, de otro poeta: Miguel de Unamuno ».

Altrove è il pensiero della morte, legge sottintesa, che si affaccia nella «alegría del triunfo»:

Ventura, ventura mínima:
¿Quién te arrancará del hecho
mismo de vivir? ¿Vivir
aún y el morir tan cierto!²⁴

Anche le feste religiose sono evocate nella loro gioia di esistere terreno. La resurrezione è una festa di primavera. Cristo è passato «por aquí». Egli è l'essere più fedele all'essere. La sua gloria è nel trionfo del sì, contro la negazione: «Impere el sí, calle el no!». Questa confidenza dell'anima nella sua allegria, contrappone il giubilo di *Sábado de gloria* e la sua esplosione di speranza, umanissima nel suo cristiano significato, senza edulcoramenti, all'atteggiamento di condanna che assume il monologante nel *Luzbel desconcertado*,²⁵ dove il demonio «è una creatura in disarmonia col creato, fuori del concerto della vita e dell'universo, incarnazione del principio di negazione».²⁶ Anche in un'altra lirica di tema religioso, *Navidad*, la grazia del «bien nacido» si esprime tutta, naturalisticamente, nell'allegria della neve pei cammini. La durezza della terra si addolcisce nella nivale innocenza: «cuanto más nieve cae / más cielo cerca». Il santo mistero rinasce nella grazia con cui il poeta moderno rinnova l'arcaico «villancico», facendo servire, al fine di avvicinare il divino all'umano, la sua arte di «poeta esencial»:

¿Qué encarnada la carne
recién nacida,
con qué apresuramiento
de simpatía!

Al centro di questo mondo accettato come perfetto si colloca l'amore, ch'è vincolo dell'uomo e delle cose e via alla conoscenza e nella «pareja» uomo-donna, assoluta realtà di vincolo carnale, supremo potenziamento dell'essere. Singolare è il fatto, tuttavia, che Guillén, poeta altissimo dell'amore, sfugga ad ogni lusinga dell'arte sensualisticamente compiaciuta. Ne è prova la grande lirica *Salvación de la primavera*, in cui egli sembra vedere per la prima volta il corpo della donna, come ha visto la rosa, «clausura perfecta de la armonía», come ha visto la realtà, per cui il mondo torna ad essere «fábula irresistible»:

Tú, tú, tú, mi incesante
primavera profunda,
mi río de verdor
agudo y aventura!

²⁴ *Jardín en medio*, p. 52 di *Cántico*.

²⁵ *Maremagnum*, p. 72.

²⁶ Renato Poggioli, nella prefazione all'edizione italiana di *Luzbel desconcertado*, Milano, MCMLVI, Scheiwiller, All'insegna del Pesce d'oro.

¡Tú, ventana a lo diáfano:
desenlace de aurora,
modelación del día:
mediodía en su rosa.

tranquilidad de lumbre:
siesta del horizonte,
lumbres en lucha y coro:
poniente contra noche,

constelación de campo,
fabulosa, precisa,
trémula hermosamente,
universal y mía!

¡Tú más aún: tú como
tú, sin palabras toda
singular, desnudez
única, tú, tú, sola! (IX)

Nel canto ottavo, « con l'accento più commovente e umano, con la maggiore emozione, ardentemente, ma allo stesso tempo con serenità, Guillén dà all'unione dell'uomo e della donna tutta la sua dignità amorosa, tutta la sua eternità »:²⁷

Allí donde no hay muerte
seas la vida tú.

Abbiamo detto che la generazione di Guillén dispone di una specie di laboratorio tecnico, ma tutto il suo sviluppo e la sua maturazione tende ad essere — attraverso molte strade — un aumento di temperatura umana.²⁸ Da questa maturazione non va certo escluso il poeta di *Cántico*. Nel secondo periodo di attività di questi poeti che più sopra abbiamo nominati, che va dal '27, anno delle celebrazioni gongorine, al '36, che segna l'inizio della guerra civile, Diego, Salinas, Guillén, Alberti, García Lorca, Aleixandre, Dámaso Alonso, Cernuda raggiungono la pienezza delle loro possibilità. In concomitanza delle inquietudini e della « distrazione » che la politica comincia a produrre, si afferma, nel campo letterario, una tendenza consistente nell'immissione della poesia popolare nell'ambito della viva poesia contemporanea. Meglio sarebbe, anzi, parlare della « forma interiore del popolare », qual'è la visione dell'Andalusia nei versi di Lorca e di Alberti. Se l'ambiente

²⁷ Traduco le parole del Casaldüero, *op. cit.*, p. 171. Che *Salvación de la primavera* sia un vero e proprio canto d'amore non v'è dubbio, perciò non si comprende come Juana Granados abbia voluto vedere nella concreta donna della lirica un simbolo della poesia: « ...il più meraviglioso e sensuale canto d'amore che anima di poeta abbia rivolto alla sua donna, la poesia ». Così a p. 27 della *Antología lírica* (testi editi e inediti) versione e introduzione di Juana Granados, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano-Varese, 1955. Tiratura limitata di 570 esemplari. Gli inediti appariranno nel 1957 in *Maremágnum*. La Granados ha offerto anche un'utilissima bibliografia.

²⁸ DÁMASO ALONSO, *Poetas españoles contemporáneos*, cit., p. 179.

in cui la generazione del '25 nacque alla poesia era freddo, raffinato ed estetizzante, la tecnica modernissima che in esso si era affinata ora si metteva al servizio di questo spirito popolare che si riallacciava alla vena antica del popolare che percorre tutta la tradizione della grande poesia spagnola. I poeti già tacciati di poco umani volgono ora il loro interesse verso temi appassionati e in pochi anni si passa, dalla misura e dalla tecnica più scrupolosa, ad una specie di sfrenamento neoromantico, che non cessa, ma si intensifica in seguito alla scossa tragica della guerra civile.²⁹

In quale misura Guillén partecipa di questa inquietudine e la riflette nella sua opera di lirico, egli che finora sembra aver diviso la sua vita tra la contemplazione dei sereni fantasmi e le cure del suo insegnamento universitario in Spagna e fuori di Spagna? A detta del suo amico Dámaso Alonso, tra i sodali poeti egli apparirebbe il più restio a farsi distrarre, il più difensivamente chiuso nella sua intangibile sfera, intento alle sue « musarañas poéticas ». È chiaro che, stando a quanto si è detto sinora sulla natura del mondo guilleniano, così luminoso e autosufficiente, il concetto di poesia « arraigada », quale è stato teorizzato da Dámaso Alonso (« unas cuantas voces poéticas todas con fe en algo, con una alegría, ya jubilosa, ya melancólica, con una luminosa y reglada creencia en la organización de la realidad contingente »),³⁰ lo esclude nettamente dalla schiera dei poeti per i quali il mondo è caos e angoscia e la poesia una frenetica ricerca d'equilibrio e di sicuro approdo, dall'inquieto paesaggio, insomma, della poesia « desarraigada », senz'ancoraggio. In anni tristissimi per la Spagna, Guillén rappresenterebbe, per contro, la fede in qualcosa, la precisa visione di una realtà armonica e perfetta. Il suo nome dovrebbe stare accanto a quelli di Leopoldo Panero, che vede la realtà « centrada, arborizada, desde su tronco familiar y rural, desde su tierra astorgana »; di José Maria Valverde per cui il mondo si definisce e si chiarisce ad opera della fede religiosa; di José Antonio Muñoz Rojas, poeta vincolato, come Panero, alla terra nativa, la regione di Antequera. A questi poeti viene contrapposto il basco Blas de Otero a rappresentare la desolazione, il vuoto e il disorientamento. Nei suoi versi di grande vigore il mondo è come un albero estirpato. Gli uomini della « generación desarraigada » sembrano non avere altro destino che quello di puntellare le rovine.

Questa la prospettiva storica di Dámaso Alonso. Ma, pur coi suoi aspetti di verità, essa oggi è insufficiente a dare di Guillén un'equa valutazione, proprio perché ha insistito troppo nell'additare di *Cántico* il lato esclusi-

²⁹ Durante la guerra civile spagnola, dal 4 al 9 settembre del 1936, Guillén viene incarcerato con sua moglie nel carcere di Pamplona. Liberato parte nel luglio del 1938 per l'America e fissa colà la sua dimora. Dal 1938 al 1939 insegna letteratura spagnola al Middleburg College in Vermont di Middleburg; dal 1939 al '40 a Montreal (Canada); dal 1940 al 1956 al Wellesley College (Massachusetts). Dal '56 al '57 alla Harvard University.

³⁰ DÁMASO ALONSO, *Poetas esp. cont.*, cit., p. 366, *Poesía arraigada y poesía desarraigada*. A p. 373 si riporta una strofa di Blas de Otero la cui immagine è trapassata nel linguaggio critico di D. Alonso: « Un mundo como un árbol desgajado, / Una generación desarraigada, / Unos hombres sin mas destino que / apuntalar las ruinas ».

vamente paradisiaco e il suo grido, la sua interiezione entusiasta d'essere, d'essere vivo davanti al mondo. Bisogna indugiarsi, infatti, ad esaminare quelle poesie di Guillén le quali, per il tema del disordine o perturbamento del primitivo paradisiaco, costituiscono la novità nella terza e quarta edizione di *Cántico*. Inserendole nell'opera il poeta ha inteso approfondire la storia intima del suo spirito, seguire il proprio svolgimento umano, sempre con la serenità del vero poeta, che non è un parnassiano, ma sa anche sfuggire agli scogli dello scoperto autobiografismo, anche là dove più preme all'intorno una realtà dolorosa.

A cominciare dal 1936-37, la poesia di Guillén comincia a diffondere un'eco mesta e pensosa. In essa, del resto, non tutto è espressione giubilante, come *Viento saltado* o *El aparecido* o *La salida*, liriche per le quali vale la definizione di «poeta de los impulsos elementales». Accanto a questo «júbilo asombrado o plenitud de ser» ecco le zone assortite, l'auscultazione d'anima di ciò ch'è più sommerso e segreto, quel modo di guardare con calma meditata, come in *Una ventana*, per cui non vale la definizione di «existencialismo jubiloso», coniata da Eugenio Frutos,³¹ e dove sono assenti i modi del tripudiante vaneggiamento, poiché la «serenidad en evidencia» esige «una visión tranquila de ventana» che si esprime nel verso di lento andamento:

El cielo sueña nubes para el mundo real
con elemento amante de la luz y el espacio.

Yo resido en las márgenes
de una profundidad de transparencia en bloque.
El aire está ciñendo, mostrando, realzando
las hojas en la rama, las ramas en el tronco,
los muros, los aleros, las esquinas, los postes...

Soy como una ventana. Me maravilla el aire.
¡Hermosura tan límpida ya de tan entendida,
entre el sol y la mente! Hay palabras muy tersas,
y yo quiero saber como el aire de Junio.
La inquietud de algún álamo forma brisa visible,
en círculo de paz se me cierra la tarde,
y un cielo bien alzado se ajusta a mi horizonte.

Anche *Entre las soledades*, del periodo '43-'44 (*Una ventana* viene composta fra il '42 e il '43) offre questo modo più lento e pacato di guardare le cose:

Con lontananzas vivo, puras y familiares.
Mi atención aproxima los montes y las nubes,
las nubes ya fraternas en hermandad solar,
a través de un atmósfera común de frío lúcido,
frío con sol de agosto serenado hacia octubre.

³¹ EUGENIO FRUTOS, *El existencialismo jubiloso de Jorge Guillén* in «Cuadernos Hispano-americanos», n. 18 (Madrid, 1950).

L'affacciarsi all'anima, in una sensazione improvvisa, delle immagini remote, in cui si fondono, nel tempo eterno del cuore, l'ieri, l'oggi e il sempre, ha dettato al poeta *Tres tiempos*. In *Las horas* viene colto il paesaggio del tempo notturno, col vasto respiro della segreta armonia tra l'insonne e l'universo, nella quale il piccolo e il grande convivono nella chiarezza umana dell'orizzonte:

Fiel, a oscuras
va el mundo con el insomne.
El reloj
da las cuatro. ¡Firmes golpes!
Todo lo ciñe el sosiego.
Horas suenan. Son del hombre.
Las soledades humanas
palpitan y se responden.

Questo ricorrere dell'aggettivo « humano » rivela una nuova disposizione, più affettuosa che vitalistica, del poeta verso la realtà che si intimizza sempre di più. Anche la luce è umana come le ore, come il chiaro orizzonte pieno di luna in cui si crea il rapporto fra le torri, le montagne e le nubi. Ma la luce acquista un carattere ancora più specificamente umano, è « enamoradiza », propensa a innamorarsi. Con che tenera concentrazione d'affetto e d'ansia fiduciosa Guillén esprime questo momento della quotidiana tensione d'amore che è il ritorno della luce immortale nella grande lirica *Mundo en claro*!

Muerte a lo lejos e *El hondo sueño*, due sonetti composti nel '35, introducono in *Cántico* una nota grave. La stessa musica, dalle sotterranee risonanze, come nel più meditativo Quevedo, crea quell'atmosfera di esplorazione interiore e interrogatrice a cui gli anni e le sofferte vicende portano i grandi spiriti. Non è facilmente dimenticabile, neppure fra tanto « amor, rumor, verdor » e « plenitud ligera », ³² l'assorto avvio del primo dei due sonetti (« Alguna vez me angustia una certeza / y ante mi se extremece mi futuro ») né il « muro cano » del cimitero, simbolo della dignità dell'obbedienza con cui avviene l'incontro con la morte. Tutta la visione poi è così concreta in quella « luz de campo ». In *El hondo sueño* il ritmo che esige la scansione lenta d'energieci accenti seconda l'atmosfera di « ansia desvalida ». Il poeta respinge il « soñar a solas », l'impegno umiliante di riempire l'assenza dell'amata col proprio vaneggiamento. Il sogno più bello è nella pienezza del reale. L'invocazione « realidad, realidad no me abandones / para soñar mejor el hondo sueño », introduce la nota inconsueta della nostalgia, nell'atto stesso del ripudio del soliloquio (« siempre a ciegas, corrompe tanto soñar »), ³³ afferrandosi con prepotente volontà alla adorabile disegualianza imperfetta delle cose che sono così, misteriosamente dense di se stesse, cu-

³² *Delicia en forma de pájaro*, p. 250 di *Cántico*.

³³ *Su persona*, p. 492 di *Cántico*.

stodi del proprio tesoro: *Sueño sin sueños*, non sembri contraddizione. È la situazione di *Amistad a la noche* e di altre liriche come *Quiero dormir* e *La rendición al sueño*. Perciò sempre la notte in *Cántico* offre un'oscurità piena di splendori, spettacolo favoloso di cielo sempre in rapporto con la terra, «solitudine di possesso in cui il poeta sente la dimensione e il peso del mondo». In *Caminante de puerto, noche sin luna* l'incognita apparenza notturna estesa sulla profondità del mondo è dominata dal procedere di quei passi d'uomo sicuro che vanno sempre più acquistando fermezza. L'oscurità, sottomessa ai piedi, rivela un ordine che in sonora successione dichiara la sua base immobile. E quante costellazioni ben unite per un contemplante! Un'immensità ospitale accoglie tutto nel più ricco intreccio di rapporti e direzioni:

Basta que un alma
vele. ¡Cuanto mundo entonces!

Nel 1936 cominciano gli anni della crisi internazionale. Scoppia la guerra civile spagnola e si aggrava la situazione in Europa, dove, come dice il poeta di *Cara a cara*, «el agresor general», la violenza e l'odio organizzati, stanno aggirando le difese dei liberi: «va rodeandolo todo». In alcune liriche guilleniane di quest'epoca vanno addensandosi le ombre della meditazione piena di sconforto e si crea un ambito di giorno fosco («día oscuro»). Ricordiamo, innanzitutto *Camposanto*, col saluto, breve, da epigramma antico, augurante pace a chi dorme «sin nosotros, bajo nuestra guerra» e *Lo más grande*: il più grande è ciò che sovrasta il fragore della lotta («fragor de pelea»), l'enfatico fragore degli uomini. Questo annichila il coro di mormorii silvestri. Ma gli uccelli, leggerissime piume, dentro il nido sentono che il vento è *lo más grande*. C'è una realtà superiore entro la quale gli uccelli (e pensiamo pure agli uomini, a tutti i poveri uomini) sono accolti: è la protesta segreta, istintiva e viene dagli infinitamente deboli. Raramente il richiamo alla più brutale realtà fu introdotto e concluso con più lieve musica di favola:

Leves, ermudecidos, invisibles, los pájaros
oían.
No soñaban los pájaros.
Levisimos, sentían que el viento es lo más grande.

Fra le liriche composte nel periodo che va dal '37 al '39 s'impone *Muchas gracias adios* (il poeta ha lasciato la Spagna in piena guerra civile), nata dall'esperienza del dolore. Qualcosa si è opposto a quel dominio sereno che armonizza in un solo palpito il cuore e il mondo. La voce si è spezzata in qualcuno, ahì, ferito, caduto: «¡Oh dolor! Siempre ajeno, / suplantaba a mi voz, / que en algún, ¡ahí! — herido, / caído — se quebró». Trasparente è la testimonianza di una posizione di intima protesta («yo resistía / — bajo mí mismo oculto — / negándome al presente»). Tutta la sfera cristallina

(« mis soledades ») in cui il mondo si era presentato come puro slancio e armonia, si ergeva contro il male. Il poeta non s'identifica col suo dolore, perché questo non ne accetta il potere. Soffrire è « sumo escándalo ». Quando la pace invocata lo restituisce al suo presente, egli è come chi è uscito nell'alto. La luce dove non è sofferenza torna a essere la guida, ché solo il giorno sereno dice la verità. Le strade di nuovo risuonano a « esparcido tesoro ». Non più la discordia barbara con la sua « esencia », col suo destino e la sua norma; il poeta ristabilisce il suo rapporto col gran tutto:

dependo,
humilde, fiel, desnudo
de la tierra y el cielo

Ma egli sa che ormai l'antico bene è più difficile ed ha appreso ad amarlo così. Faccia a faccia alla realtà il poeta non si nasconde. Segue nella sua caparbia resistenza al « demonio », ch'è il « desbarajuste », lo scompiglio ch'è nel mondo, e si compone per la sua « soberanía » la pace di una propria isola: anzi « un islote », egli dice, a significare che in fondo si tratta di qualcosa di molto circoscritto. Una finestra basterebbe ad essere un sicuro rifugio: « mi defensa es el cristal / de una ventana que adoro ». Chi potrebbe strappargli tale libertà? Questo tema è svolto nella grande lirica *Cara a cara* che risale al periodo 1939-43 ed è dedicata a Federico García Lorca, caduto vittima della violenza, del « agresor general ». Di lui la poesia reca, a mo' d'epigrafe, dei versi assai significativi,³⁴ nei quali rinveniamo la « letra » da cui si sviluppa questo nuovo tipo di « romance » modernissimo. Guillén richiamando questa nobilissima forma letteraria della Spagna la vivifica con un contenuto assai sofferto che si allaccia alla vicenda dolorosa in cui l'umanità, la patria, l'amicizia e la poesia sono state ferite a morte. Dalla cupa e inquieta atmosfera della prima parte, dominata da quel crepuscolo fuori dell'ordinario che diffonde nel giorno golfi d'una oscurità che chiede luce urgente di soccorso, passiamo al tetro ambiente umano della seconda, dove imperano il male e il dolore, concreti in quell'aria angosciosa di carcere: « Quest'angoscia dell'alba che fa biancheggiare la cella, estenuazione della calce sui muri monotoni, davanti agli occhi sempre il cielo così vasto oltre le inferriate, e nella bocca — sempre secca — così amaro il soliloquio ». Ed ecco lo sfondo in cui il crimine, senza essere troppo precisato, si annunzia e si spiega: « C'è una desolazione da controluce, qualcosa di anonimo che freme ostile, un diffuso conflitto di sera e fango, con un tedio che non lascia di raspare. E dalle sue cavità emergono, sparpagliandosi soffocanti, le collere nascoste, la più fosca pullulazione dell'afa, il brulichio nemico di quanti dei invoco ». La volontà di salvare la propria isola di pace, si accompagna a un deciso giudizio morale, che non risparmia i complici rapporti delle vittime con l'orco (« esos complices enlaces / de las víctimas »).

³⁴ « Lo demás es lo otro: viento triste, / mientras las hojas huyen en bandadas ».

y el ogro »), l'iracondia comune del paladino e del mostro, e riserva tutta la sua solidarietà agli sconfitti, ai poveri diavoli:

yo sufriré con los rotos.

In *Estación del norte*, del '47, si affaccia il dubbio sulla possibilità di vincere il male e la disarmonia. Anche se la lirica si conclude con un atto di fede (« vencerá la tierra, / que en firmamento nos encierra: / ya al magno equilibrio nos suma »), atto di fede in un ordine superiore alla tumultuosa vicenda umana, al « chirriar » — qualcosa che stride — della storia —, sorprende ora la visione non più ottimistica del reale; ma si tratta del reale umano, estraneo all'armonia che è della vicenda cosmica:

Loquea en publico el obseso,
huyen bajo un odio confeso
moribundos por los caminos.
Resplandecen los uniformes,
crimen por ley, todos conformes,
los aparatos son divinos.

Si annunziano così i temi della più aperta protesta di *Maremágnum*, dove essi troveranno i toni della satira e della ironia incalzante nelle nove parti di *Potencia de Pérez*, che flagella con aspro linguaggio una riconoscibile tirannide e introduce i quattro cori, della burocrazia, della polizia, del partito, del clero. Si ricordi che *Maremágnum*, il cui significato è « confusione », è la prima parte della nuova grande opera che Guillén ci ha annunziato e il cui titolo è *Clamor*, col sottotitolo *Tiempo de Historia*. *Clamor* si dovrebbe contrapporre, nella sua sostanziale ispirazione a *Cántico*, poiché se questo reca implicito il significato di ringraziamento e di lode (alla divinità, quale che essa sia: non è mai nominata), la nuova opera « sembra invece riflettere in una dialettica più complessa così le crisi come i trionfi del vivere.... intende riprendere in nuove interpretazioni e sviluppi modi più solidi e fermi, dal drammatico al narrativo, dallo gnomico al satirico ».³⁵ La dedica « A mis hijos, a la posible esperanza » è assai trasparente. Non crediamo di andare errati se questa speranza la interpretiamo come qualcosa di storicamente, anzi politicamente configurato, riferibile alla Spagna, alla patria ritrovata di *Luz natal*, la grande lirica di *Cántico* composta nel '49, in cui viene evocata ancora, come nei primi tempi del poetare, la luce dell'universo che, fattasi luce di Castilla, impone al poeta il suo destino: essere e vivere dentro questo ritorno del minuto che lo forza a respirare di fronte a un mondo che lo definisce così concretamente, che gli permette la gioia di sentirsi « criatura de las generaciones », di riconoscersi nel padre, negli elementi precisi del paesaggio familiare: vibrazioni di rive, fronde

³⁵ Renato Poggioli, nell'introduzione all'edizione milanese di *Luzbel desconcertado*, cit., p. 8.

lungo correnti, pinete con profondi aromi di fluida energia, di potenza custodita, il brillare del grano novello, il colle di San Cristobal modestamente puro:

eminencia ofrecida como calma
de nadie para todos,
local eternidad.
Y la tierra caliza
— sin surcos acerándose —
nos refiere a su término
familiar y no hollado,
término de planeta nunca antiguo

Dafne a medias, titolo precisato con la chiosa in margine ai primi versi, *Un miserable náufrago*, esprime in *Maremágnum* il sentimento del distacco, più morale che spaziale, dell'emigrato dall'Europa: ³⁶ il Continente si allontana con bruma fra le brume ed è già angolo remoto e rovina, precipizio continuo, rumore di catene che stridono in mezzo al fango. Ma questa non è la posizione del poeta attaccatissimo all'Europa. Egli ironizza amaro su chi vorrebbe essere, nell'ospitale « orilla salvadora » dell'America, tronco e ramo e fiore di un ben radicato alloro e le chiede che affretti questa metamorfosi. « Apresúrame, please, esta metamorfosis. / Mis cabellos se mueven con susurros de hojas. / Mi brazo vegetal concluye en mano humana ». Metamorfosi a mezzo, però: il braccio vegetale termina in mano umana. La formula anglo-sassone, *please*, nel corpo dell'espressione spagnola, insinua l'impossibilità di essere, veramente, un altro, anche se l'emigrato non vuole annullarsi, sognando, in un vuoto che solo le nostalgie debbano riempire. L'aspirazione, così malinconica, in chi si sente già tanto stanco, è salvarsi contro il destino:

Adios, adios, Europa, te me vas de mi alma,
de mi cuerpo cansado, de mi chaqueta vieja.
Ay, sálvese el que pueda
contra el destino.

A vista de hombre, ultima lirica della seconda parte di *Cántico*, composta nel '46, ci vuole suggerire, col titolo, che il poeta si trova dinanzi a tutto se stesso, nella sua nuova esperienza che gli rivela intiera la propria umanità. L'ambiente è quello, lo possiamo riconoscere con certezza, di una grande città degli Stati Uniti, piena di contraddizione, chiasso e folla. Quanto

³⁶ Uso il termine *emigrato* perché lo stesso Guillén nella conversazione privata lo usa a preferenza di altri che potrebbero implicare una posizione politica diversa da quella dello spagnolo andato liberamente fuori del proprio paese, dove egli è potuto tornare per brevi soggiorni. Di recente le autorità spagnole hanno sequestrato *Maremágnum*, che la censura in un primo tempo aveva lasciato circolare, pare soprattutto per l'esplicita polemica politica del componimento *Potencia de Pérez*.

cielo gli si perde durante il giorno! Egli è diviso e frastornato da mille cure e impegni. Ma di notte la città gli si offre unitaria, attorno alla finestra, che risponde, « ancho fulgor », a tante luci sparse all'intorno. E l'ora del raccoglimento e della solitudine, ma questa è « soledad de hermano », solitudine di fratello. Nel palazzo di tutti e di nessuno, con gli innumeri piani dei grattacieli (« estas casas de pisos, pisos, pisos »), il poeta sente che la *presencia* non si esaurisce mai, non è fredda presenza e si identifica con questa moltitudine: « uno entre todos ». Non c'è nulla di accidentale che ormai lo turbi. Ciò che è, *la esencia*, gli sarà sempre prodigio. La solitudine la sente come riparatrice. Non è tagliato fuori dal mondo, anzi al mondo chiede di poterlo conoscere. Nasce così il canto bellissimo, in libere, ampie e snodate forme con andamento sinfonico, come quelle di *Luz natal*, alla « gran ciudad » e ai suoi doni illustri. Il poeta ha scoperto che tutto risponde a chi domanda, come fra i molteplici accidenti ve n'è uno che « a tientas » (anche a caso) serve a chi ne è degno. La poesia di Guillén sa cogliere l'immenso respiro della metropoli, spiata dall'alto, con una cordialità intima e malinconica: « la población respira con su impulso de mar.... ». Sempre il poeta delle « esencias », ma in cui ora è penetrato assieme alla stanchezza del vivere nel grande tumulto quotidiano del mondo moderno, al quale l'uomo non si può negare, questo nuovo bisogno di completarsi:

¡Oh mundo llena mi atención, que alargó
sin cesar hacia ti desde esta altura
que en noche se encastilla,
así jamás oscura!

In una camera d'amici, nella sera, l'uomo forse ritrova la finale « amistad del universo ». E la poesia del « colloquio » che troviamo in *Diálogo* e in *Mesa y sobremesa*. Sotto la confusione (« embrollo ») e le dissonanze del caso (« azar »), c'è un « coro más sutil », una musica tacita, quella che il poeta invoca nei versi bellissimi di *Concierto*, composto nel '46:

Suena, música, suena,
exáltame a la orilla,
ráptame al interior
de la ventura que en el día humano
levantas.³⁷

Sempre « jornalero real » anche il poeta di *Maremagnum*, ma non più incantato solo ai « verdores », anche se va sempre « pisando evidencias », come in *Tiempo libre*. Questa lirica di *Cántico*, abbastanza recente (è del '46), ci dice come ancora il poeta amaro di *Cara a cara*, il quale comprende che il male non passerà dalla terra, abbia la divina grazia di essere « solidario del

³⁷ *Cántico*, p. 180.

día tan repleto », possa dire sempre alle creature « soy vuestro aficionado », sentirsi assistito dal mondo, essere lo specchio e come lo specchio riflettere, che per lui significa amare. Sempre egli può sentire « un sorgere soavissimo di origini, che preserva la mansuetudine del puro inizio ».³⁸ Ebbene, il poeta che canta « senza l'astrazione elegante d'un dubbio », ³⁹ non è in contraddizione con quello che sa possibile il ritorno delle ore « con testa di toro, che si affaccia nero, all'improvviso, al cammino senza svolte », ⁴⁰ né col poeta di *A la intemperie*, lirica composta nel periodo cruciale della guerra (1940-41), in cui Guillén aveva dato forse l'espressione più intensa della sua angoscia, della « noche mortal, noche de miedo », con quell'irrompere del cavallo « campal », sfrenato e senza cavaliere, realtà e simbolo potente allo stesso tempo. Del resto in questa stessa lirica si ristabilisce, alla fine, la superiore armonia nell'ambito solenne di un infinito che si concreta in un tetto che tutto protegge: « Soñaba el astro con la hazaña. / Cobijaba el mismo infinito ». Ma quanta distanza, ormai, dal Guillén che componeva *Las doce en el reloj*, la lirica del periodo 1934-35, che richiama alla pienezza e alla perfezione dell'esistere, o dal poeta di *Viento saltado*, del '31, in cui lo sfogo della ostinata affermazione dell'essere prorompe in mere associazioni verbali! ⁴¹

« Evidencias », sì, perché Guillén è sempre il poeta che *vede* le cose con gli occhi; ma esaminiamo, in *Maremagnum* il componimento *Tácito clamor*, con l'indicazione geografica: Andalucía, per dare al quadro il più possibile di verità e di riferimento umano, direi sentimentale. Insufficienti appaiono le antiche forme, i versi luminosi, le strofe e strofette, con rima o con assonanza, in cui, come dice Dámaso Alonso, « la materia poética se repliega y ajusta, con toda precisión, como si fuera su exacto molde, gustosa de haber hallado su regazo ».⁴² Per il nuovo contenuto, di cui *Tácito clamor* è una delle espressioni più discrete, nascono nuove forme, come sono queste strofe, in apparenza senza ritmo, dall'andamento prosastico, nelle quali si dispiega il paesaggio estivo della Spagna del Sud, dove « solo dominano muri dalla loro calce ».

En el tren, por la tarde, el verano llega a producir, industria feroz, una como sustancia que se comunica abrasando. Yo me ahogo.

El sol no permite ver la vida, y velando cortijos borra perfiles. Se pierden montes en manchas. Solo imperan muros desde su cal. Sur.

³⁸ « Es un surgir suavísimo de origenes, / que sin pausa preserva / la mansedumbre del comienzo puro.... » (*Tiempo libre*).

³⁹ « La astracción elegante de una duda », ib., *Cantico*, p. 156.

⁴⁰ *Cara a cara*: « ¡ Lo se! Horas volverán / con su cabeza de toro / negro asomándose, brusco, / al camino sin recodo ».

⁴¹ « ¡ En el viento, por entre el viento / saltar, saltar, / porque sí, porque sí, porque / zas! ». Ma si veda anche in *El aparecido*, il canto del nuotatore, il celebre « marmara, mar marmamar », parole senza significato, solo con un rapporto fonetico.

⁴² D. ALONSO, *Una generación poética*, cit. in *Poetas españoles cont.*, p. 181.

Ni este vientecillo naciente de la ventanilla refresca, sujeto a la onda quemante del campo, de la parada en la estación: Averno sin moral.

Abatidísimos, divisamos al alcance de nuestra angustia a otros que se consumen en este común calor: catervas estivales.

In questo quadro la povera plebe di Andalusia entra come nel suo ambiente naturale: bruni per eredità, grigi nella luce, pallidi di fatica, i lavoratori alzano lo sguardo e distinguono ogni cosa. Tutto è lontano. Nessun lamento. La sera, che è del cielo e dei signori, pesa sulle loro spalle incurvate. Lavorare è davvero soffrire (*trabajar es también sufrir*). Gran dovere! ⁴³

L'attenzione al minimo particolare umano addensa figure, gesti e atmosfere in *Tren con sol naciente*, un'ampia « silva » col tono del parlato. La parola parlata è una delle maniere con cui il poeta presenta la realtà nel suo contorno purissimo. Ma in questa lirica sembra che Guillén vada alla scoperta di un mondo assai diverso da quello evocato in *Cántico* con *Paso a la aurora*, *Los balcones del oriente* e *El aire*, dove il poeta appare nel pieno godimento del paradiso più inebbriante: questo nostro terreno, dove respirare è credere e si consegue, come sommo bene, un'ansia di trasparenza.⁴⁴ Ora siamo in un vagone, dove, al risveglio, i compagni di viaggio si presentano nei meno controllati e più privati atteggiamenti; del militare appare prima un piede, nel posto di fronte, in alto. Ecco poi un negro. Il poeta lo considera con grande simpatia: « negro inocentemente negro en su soledad ». C'è la ragazza che, appena desta, istintivamente dirige le mani, con cura, ai capelli quasi in ordine; il signore con gli occhi chiusi — due scudi che custodiscono notte e sonno — avvolto nel fumo della sigaretta; molto seria, una signora appartenente all'associazione per il controllo delle nascite (« va su lucha de ciudad en ciudad »); un ragazzotto che ascolta la sua radio; lista interminabile, da non finire. Come guarda il poeta alla dissonanza che scopre sotto il perfetto accordo di tanti compagni di viaggio, che giunge a un parossismo che assorbirà, alla fine, la luce del giorno? La risposta è nella realtà del treno che, lanciandosi verso la sua meta, termina per fondersi in armonia, per sommarsi, puntuale, sottile, esatto, all'accordo di forze imperiose, al rigore della realtà, al suo finale, sopravvivate patto.

Nei *Tréboles* di *Maremágnum*, che ricordano, nella loro brevità epigrammatica, *Proverbios y Cantares* ⁴⁵ di Antonio Machado, Guillén ci ha lasciato i suoi preziosi appunti poetici e morali. Ve ne sono ben sette serie, assommanti ad oltre cento. Una vera tastiera, in cui il poeta sta tentando le sue nuove note. Che il vecchio e il nuovo Guillén, quello dello « embeleso », dell'incanto del vivere puro e quello più riflessivo e amaro, si fondano in-

⁴³ *Maremágnum*, p. 39.

⁴⁴ *El aire*, in *Cántico*, p. 508 e sgg.: « Vida, vida, nada más / este soplo que da aliento, / con una fe: / sí, lo extraordinario es esto. / Esto: la luz en el aire, y con el aire un anhelo. / ¡ Anhelo de transparencia, / sumo bien! Respiro, creo ».

⁴⁵ ANTONIO MACHADO, *Poesías completas*, Espasa-Calpe, Madrid. 1955, 278 e sgg.

sieme, fanno prova questi pochi esempi: « Questo momento della riva / con
fogliame verso una barca / a vela nella sua sera d'oro / quanta eternità già
comprende! ».

« Cristiano autobus. Un negro. / Senza degnarlo d'uno sguardo lo si
rispetta. / Mi rallegro d'essere cristiano. / (Osservatelo: solitudine com-
pleta) ».

« Dolce ritorno dal viaggio.... / La mia casa ora mi offre / più di quello
che io le portai ».

« Dormii così profondamente / che il tempo mi è ritornato / fiume che
sa la sua fonte ».

« Spagnoli in armi: / misericordia! Ma almeno quattro tiri / a don Pro-
blema di Spagna ».⁴⁶

Nelle due grandi liriche, *Guerra en la paz* e *Dolor tras dolor* irrompe tutta la possibilità di disperato sarcasmo che si celava in questo poeta assorto nella contemplazione delle distanze e dei cieli. Guillén sembrerebbe ora meritare a pieno titolo la sua cittadinanza nella « poesia desarraigada ». Forse egli non vi aspira né noi intendiamo regalargliela a forza, anche perché non sentiamo sufficientemente poetica la sua voce quando è troppo disperato e amaramente profetico, nella visione della realtà crudele dove domini l'equazione « dogmas, bombas », il Satana atomico, la « desolación hidrogenada », e i numeri esercitino la loro potenza.

Anche se gli siamo vicinissimi come uomini e ci commuove la sua sincera eloquenza quando si fa eco della voce dell'oppresso,⁴⁷ cerchiamo altrove il poeta, dove sa guardare le cose col suo limpido sguardo di sempre e scoprire quelle verità che più appartengono al suo mondo lirico. Penso a *Bar de la esquina*, a *Anochece en las calles del sábado*, con cui ritorna la « décima », l'antica forma cara a Guillén, a interpretare, con profonda sapienza, la vita che va con grazia, mortale, inesauribile, breve; l'insieme di mali e di beni, che intravede nella massa umana che si comprime e gli dà quel senso di « vida ilesa »; gli uccelli che cantano dominando tutti, ultimi conquistatori, ahì Cortés, di Cuernavaca. Questa visione messicana, di piazza nella domenica sonora, dopo la pioggia torrenziale, evocata in *Los supremos*, ne richiama un'altra, più intensa e pensosa, *Inditos*: « Rilievo sul palazzo, / accanto alla parete d'angolo, / tre indii spettatori / rimangono accoccolati / e senza giungere a sedersi, / in decoroso atteggiamento, guardano / la città e bisbigliano, / uomini dolcemente rive, / per secoli e secoli lontano, / dalla loro malinconia ».

Gli Indios di *Playa*, quarta lirica di *Nivel del mar* in *Cántico*, composta nel 1927, apparivano nel fulgore della riva ed erano creature del pieno esistere, *triunfos*, scopritori beati delle conchiglie e una cosa sola con queste, assieme all'arena luminosa.

⁴⁶ *Maremágnum*, pp. 96, 97, 98, 102, 103.

⁴⁷ « Del oprimido más sumiso parte / sin temblar una voz que todos oyen / — si no todos escuchan », *Maremágnum*, 194.

Gli Inditos di Oaxaca (anche la determinazione geografica ha il suo significato: ci porta fuori del mito naturistico) sono gli antichi, divini bambini, ma cresciuti: vivono al margine della storia, ma ne portano il riflesso negli occhi; non più avvolti in un fulgore di rive favolose, ma nel vivo cuore di una città; non creature più felici degli stessi dèi (« Las descubren, perdidas / para los dioses, indios »), ma uomini:

hombres dulcemente orillas.
por siglos y siglos lejos
desde su melancolía.

Così Guillén, con un lieve disegno, ci ha rivelato tanto del suo lungo itinerario e del suo approdo.*

MARIO PINNA

* Attenzione a parte meritano altri aspetti dell'attività letteraria di Guillén. Non va dimenticato, innanzi tutto, il traduttore di Valéry. *El cementerio marino*, uscito nel 1930, gareggia per rigore ed essenzialità col testo francese. Da ricordare, inoltre, traduzioni da Supervielle e da Jean Cassou.

Notevole è anche l'attività critica di Guillén rivolta allo studio di antichi e moderni, da San Juan de la Cruz e Fray Luis de León, a Bécquer, A. Machado, Salinas, D. Alonso, F. García Lorca. Alle *Obras completas* di Lorca (Aguilar, Madrid, 1954, 1ª ed.) Guillén ha fatto l'appassionata introduzione, così come l'altro poeta amico V. Aleixandre ha scritto l'epilogo.

Ho taciuto di proposito nel mio profilo critico del delicatissimo dialogo drammatico, *Huerto de Melibea* (Madrid, 1954, ed. « Insula »), che elabora liricamente il tema amoroso della *Celestina*, assumendolo nell'ambito del proprio mondo poetico. Un affine sviluppo lirico Guillén ha fatto in *Noche de Caballero (Cántico*, p. 107 e sgg.), di un celebre passo del *Don Quijote*, quello del cap. XX della prima parte, relativo all'ansiosa attesa notturna in prossimità dei *batanes* (gualchiere).

MISCELLANEA E VARIETÀ

COMMENTI AL CARDUCCI

Prosegue, con encomiabile sollecitudine, col volume dei *Giambi ed epodi* curato da Enzo Palmieri, la serie dei commenti dedicati alle poesie carducciane, splendidamente inaugurata dal Valgimigli per le *Odi barbare*, e così opportunamente intrapresa dalla Casa Zanichelli, come a suggello della sua quasi secolare affezione e cura per i testi del nostro poeta, e a degna celebrazione del centenario da poco spirato.¹ Non è mancata una ripresa carducciana infatti, in questo dopo guerra: inutile qui ripercorrerne le tappe salienti, dal volume di Luigi Russo, *Carducci senza retorica*, agli studi del Getto (*Carducci e Pascoli*), al penetrante saggio di Walter Binni (*Linea e momenti della poesia carducciana*), tutti appunto del 1957. Ma un nuovo commento, anche se *in pectore*, o più che *in pectore*, qualche studioso ce l'aveva, non si era visto; perché, da una parte, la necessità di una critica completamente s t o r i c a imponeva, dopo tanti strazi e abusi della poesia carducciana, un esame di t u t t e le poesie, e non una nuova scelta; e dall'altra, per le note ragioni editoriali, solo la Casa Zanichelli era in condizione e in diritto di accingersi a tale opera.

Sul commento che sempre si rammenta in questi casi, quello di Demetrio Ferrari, condividiamo il giudizio espresso in queste pagine da Giuseppe Fatini.² Possiamo dire che anche il Palmieri ha liberato da quella intricata boscaglia i versi carducciani, restituendoceli con tutte quelle annotazioni, esegesi, confronti, di varianti, di passi difficili, di fonti, che si potevano ricavare dalle opere del Carducci stesso, e specialmente dall'epistolario. Non spaventi l'accento alle fonti: non siamo più ai tempi dei critici «fontanieri», certe lezioni non si dimenticano; ma come evitare per il Carducci richiami a Victor Hugo, o al Barbier, o al Michelet, o al Heine, specialmente in questo periodo della sua attività? Come non riportare passi di lettere (anzi, in questo caso forse il Palmieri talvolta avrebbe fatto bene a citare qualche riga di più, dove con troppa sobrietà indica solo il luogo, delle *Opere* o delle *Lettere*), specialmente a Lidia, tanto illuminanti per fermare lo stato d'animo del poeta, la sua p o e t i c a ? A questo proposito, diremo anzi che il Palmieri non si limita a citazioni dal solito bagaglio giacobino o classicheggiante; ma talvolta, con fine intuito di quella che sembra una necessità urgente per una più profonda comprensione del Carducci, cita anche fonti nostre, poco note, di autori del Sei o Settecento, certo molto presenti nella cultura carducciana. Un solo esempio: a proposito dei versi dell'*Intermezzo*, «O numi, o eroi, che belli e fieri un giorno — vi rompevate il grugno — l'un l'altro! o tori, e voi tra corno e corno — abbattuti d'un pugno!», annota il Palmieri:

Per i banchetti, se il tōno è heinianamente scanzonato, la fonte invece è letteraria. «Quando legghiam che l'inclite ventraie — degli Atridi e del figlio di Peleo — ingoiavan di buoi terghi arrostiti: — 'Oh antica rozzezza!' esclamiam tosto, — saporiti boc-

¹ GIOSUE CARDUCCI, *Giambi ed epodi*. Testimonianze, interpretazione, commento di Enzo Palmieri, Bologna, Zanichelli, 1959, pp. 288.

² Nella recensione al commento del Valgimigli alle *Odi barbare*: «Belfagor», 1959, f. 3, luglio, pp. 366-68. Per il metodo, e la discrezione e l'accuratezza con cui è stato applicato, la lode dal Fatini tributata al Valgimigli si può estendere anche al Palmieri.

chini e stomacuzzi — di molli cenci.... — Non membroline di zerbini inerti, — ma petto immenso, muscoloso e saldo» (G. Gozzi, *Serm.*, XII). Il gentiluomo veneziano mirava ai Medori del tempo suo, come qui Enotrio agli esulcerati e scapigliati romantici suoi coetanei.

E qui cotesto ricordo della polemica contro i contemporanei ci porge l'occasione di notare come in questi commenti l'interpretazione estetico-storica (in senso crociano-russiano, non di pura filologia), sia quasi del tutto esclusa, se non per qualche tratto di stile o espressione isolata. Altrimenti, crediamo si sarebbe notata nei versi citati una sfumatura, sia pur dissimulata dal «tòno heinianamente scanzonato», del più profondo motivo ricorrente nella poesia carducciana, quello della nostalgia delle età eroiche («A noi le pugne inutili....», «Ahi, lleve i duri muscoli....», «Ma vi fu dunque un giorno....») con conseguente *cupio dissolvi*. Ma con questo non si vuol rilevare un difetto di questi nuovi commenti: solo dichiararne la natura obiettiva. Molto per quella interpretazione estetico-storica si potrebbe ricavare dai volumi e dai saggi sul Carducci cui prima si è accennato; e il commento a piè di pagina forse si farà, come è stato fatto per Foscolo, Manzoni, Leopardi, o Boccaccio, o Machiavelli, o Petrarca (senza voler misurare la statura del Carducci con quella di costoro).

Ci sia lecita ora qualche osservazione particolare. Innanzi tutto i giudizi del Palmieri. Questi qualche volta parla di «crescendo musicale» (p. 26, n. 26-32, per le strofe di *Per Eduardo Corazzini*, culminanti nei versi «Noi cresciuti al tuo libero splendore — Noi che ti amammo, o Francia»), di «*crescendo* rossiniano» (a p. 219, n. 61-64, per i versi del *Canto dell'amore*, «Da i vichi umbri.... Da le tirrene acropoli.... Da i campi.... Da i palagi....»), di «entusiasmo lirico»: o non si tratta invece piuttosto di crescendo oratorio? Non sembra poi molto perspicua la nota 181-82 a p. 243 («La così detta questione sociale è un portato della civiltà meccanica e industriale. Questi sedicenti poeti idealisti se ne fanno campioni ed assertori, sobillando in tal modo la lotta di classe»), a proposito del poeta dell'*Intermezzo*, che si prende la missione di portare in petto appunto «la questione sociale». Il Carducci non l'ha tanto con la lotta sociale, quanto con la falsità dell'umanitarismo e socialismo di quel perdigiorno. Anche il commento ai versi «Che di tropi barocchi anch'io vo a caccia — e che un poltrone io sono» (p. 246, n. 217-20: «Sono sì una confessione di scontentezza, ma compiuta come se burlasse sé medesimo») non sembra centrato bene. Quei versi ci sembrano invece, in chiave ironico-amara, un po' somiglianti al «Un pover'uom tu se'» di *Davanti San Guido*, o come i versi precedenti dello stesso *Intermezzo*, «E il mio canto miglior sempre è quel desso — quel che non feci mai»: polemica, non poesia, ma amara polemica, sul piano della poetica. La poesia di questo stato d'animo è nei versi finali di *Nella piazza di San Petronio*: «Tale la musa ride fuggente al verso in cui trema — un desiderio vano de la bellezza antica»; che poi sono del febbraio di quello stesso 1877, nel quale, in novembre, il Carducci compose quella strofa dell'*Intermezzo*. Così, faremmo un suggerimento per la nota che il Palmieri pone ai versi dello stesso *Intermezzo*, riferibili al Guernoni, «Pe'l medio evo il passo ei tiene, al ponte - de l'asino»: «... sta a guardia del ponte dell'asino (che nulla ha che fare col teorema così chiamato, del quadrato costruito sull'ipotenusa)». Qui invece il Carducci probabilmente contamina il detto popolare, e l'episodio del ponte costruito da Rodomonte, in onore di Isabella (*Furioso*, XXIX, ott. 33 e sgg.), dove il campione sfidava stoltamente tutti i passanti. Così, un po' ambigui ci sembrano i versi su Benedetto Cairoli e il re Vittorio, «Quanto al re, l'hanno dato a Benedetto, — e si ammiran tra loro» (*Interm.*, 279-80): sono versi del maggio 1878 (prima della «conversione»!), «uno sfogo», per dirla col poeta,³ che piacque molto al Cavallotti (lettera a Lidia del 27 giugno '78), ed è più che lecito so-

³ Lettera a Lidia del 29 maggio '78. Sebbene si sappia del gran rispetto che il C. ebbe sempre per quel superstita, rispetto che si indovina del resto per gran parte dettato appunto dall'esser Benedetto l'ultimo di quella eroica famiglia.

spettare una frecciata a Benedetto Cairoli, nonché al re. Per concludere, diremo che la nota del P. a proposito dei versi «Breve sul morto ed ultima s'intoni — la canzone di doglia, — mentre ne l'Odi Barbare deponi, — Musa, la fredda spoglia» ci sembra insistere troppo sulla serenità derivante al Carducci da un suo più o meno consapevole volgersi alla fredda poesia parnassiana: «Sul morto cuore s'intoni un breve ed ultimo lamento: la Musa intanto lo intomba nel marmo pario delle *Odi barbare* greicamente scandite.... Con che Enotrio sembra voler fare professione di parnassianesimo. Ritrat-tosi dalla lotta politica come poeta, e soffocate le passioni che gli intorbidavano la vita, egli insegue ora sereni fantasmi di bellezza, forme ideali di perfezione artistica quali al suo spirito affiorano dallo studio dell'antichità pagana» (p. 259, n. 373-76). Non c'è in questi versi tutta quella serenità di animo e di programmi che vi vede il Palmieri, ma una penetrante amarezza, un rimpianto magari delle «pugne inutili», del tempo giovanile, dell'*antico ardore* insomma, della *vecchia gioventù soletta*, per dirla col poeta. C'è quella caratteristica commistione di slancio giambico, e di ripiegamento interiore, desiderio di oblio, insoddisfazione («E corsi, e corsi, e mai non giunsi al fine», dirà, dopo che aveva cercato sfogo nel *rapido corso*: «Avanti, avanti, o indomito destrier de gl'inni alato! — Obliar vo' nel rapido corso l'inerte fato, — i gravi oscuri di») che si ritrova anche in certe lettere a Lidia.⁴ In fondo, questo motivo della tomba, di lontana origine foscoliana, era presente anche altrove, magari con più scoperta quella illustre derivazione, ma non per questo insincero: per esempio nell'ultima strofa di *A certi censori*, «A voi la vita mia: me ignota fossa — accolga innanzi gli anni: — pugnate voi contro ogni iniqua possa — contro tutti i tiranni!».

Ma qui si tornerebbe a quella più complessa interpretazione estetico-storica, che certo non era nei programmi dei curatori di questi commenti. Segnaliamo ora, schematicamente, quelli che in queste note del P. ci sembrano veri e propri errori.

P. 80, n. 9-14, i versi della *Consulta araldica*, «quante belve a cui le spade — affondar ne la carne era virtù» vengono spiegati: «quante belve, uccidere le quali era prodezza e virtù», mentre vanno interpretati: per cui il più gran pregio e merito era uccidere carne cristiana, come si comprende dall'analogia con i versi seguenti, in cui sempre si illustrano le nefandezze di questi signori feudali. Il cui ha grammaticalmente lo stesso significato che ha nei versi manzoniani del coro per la morte di Ermengarda, dove si parla della *rea progenie* degli oppressori, «cui fu prodezza il numero, — cui fu ragion l'offesa, — e dritto il sangue, e gloria — il non aver pietà». Anzi, diremmo che c'è, in chiave non più altamente etica o religiosa, ma piuttosto politica o patriottica, una situazione analoga anche di contenuto, per la riprovazione di quei crudeli signori medievali oppressori degli italiani.

P. 81, n. al verso 28, a proposito di Rosolino Pilo, e del «Suo gentil sangue che vantava Angiò», il P. scrive: «R. Pilo, che pur ebbe tra gli avi quelli che nei Vespri Siciliani si batterono contro gli Angioini». Non va inteso invece, che vantava discendenza dagli Angiò, particolare mostrato storicamente infondato, ma a cui si credette per tanto tempo?

P. 82, n. 37-40, a proposito di «E su le labbra tumide il comando — in lusinga servile iscrivolo», il P. interpreta, con evidente imprecisione: «E sulle loro labbra, già gonfie di superbia e abituate a comandare, non fiorirono più che discorsi *affabili e alla buona con gli umili*». Non si tratta né di affabilità né di umili: sono i superbi baroni che devono sottomettersi alla signoria cittadina e borghese, e scendono fino alla servile adulazione.

⁴ In quella del 13 maggio 1878 per esempio, dove, dopo essersi sfogato per il suo pessimo umore, seguita: «Ma la mia testa è ammalata; e il mio cuore, oh, il cuore: da un pezzo è come un alveare di mosconi. Non son più buono a nulla. Vedremo se il sole di dimani mi troverà meno inetto. Ahi, il riposo nell'oblio è ora il mio ideale. Sono molto infelice.... *Dileguare*, è il bene sperabile che mi resta». Citata parzialmente anche dal Palmieri.

P. 116, n. 55-60. A proposito dei versi di *Avanti! Avanti!*, «A noi le pugne inutili. Tu cadevi, o Mameli...» il P. scrive: «È sottinteso: in Francia, con uomini come il Desmoulins e il Danton, la Rivoluzione fu vittoriosa; in Italia invece ogni lotta è stata inutile. A che è giovato il sacrificio di Goffredo Mameli...» ecc. Perché avvilito così il Mameli? La contrapposizione non è tra Francia e Italia, ma tra le pugne vere, che Mameli combatté, e le *pugne inutili* delle rime.

P. 118, n. 79-84, *nubilo* (il «nubilo, inseminato piano» di Maremma) è spiegato come *nebbioso*: vale invece tempestoso, oscurato da grosse nubi minacciose; che è cosa ben diversa.

P. 153, n. 20: è proprio vero, come afferma il P., che il dire del Bonghi «professore di tutte le cose in tutte le università del regno» (*Opere*, XXIII, 49), «era poi un modo di riconoscerne il valore e il poliedrico ingegno»? Qui, sebbene scientificamente il C. non disprezzasse il Bonghi, prevale la nota ironico-polemica: si ricordi il *Ca ira*.

Alle pagine 172 e 173, c'è una ripetizione nelle note 7-8 e 9-11 («Ora di cotesta terra di morti...»: fra l'altro, una volta si scrive sempre *codesta*, e una volta sempre *cotesta*. È una citazione da *Opere*, XIX, 16).

A proposito della data di composizione della *Sacra di Enrico Quinto*, il P. scrive «novembre 1874», mentre è noto si tratta del 1873. Nella sua introduzione (p. 197) il P. dice, a proposito dell'epiteto di *ballata* impropriamente affibbiato a questa poesia: «non può dirsi a sua volta una *ballata*, negando il poeta di far professione di romantico (cfr. Ed. Naz., XXV, 231)». Nel luogo citato dal P. non nega il poeta di far lui professione di romantico, ma afferma che non la fa il Protonotari, direttore della «Nuova Antologia», che, pare in occasione della pubblicazione della poesia stessa, la chiamò *ballata*: al che si oppongono piuttosto ragioni metriche, come dichiara il Carducci, e non c'entra il romanticismo come tale.

Infine, due note paesistico-geografiche. Non è esatto che «la breve pianura di Vinci, terra natale di Leonardo» resti «in basso» rispetto a Santa Maria a Monte (p. 236, n. 93-96). Vinci è più in alto di Santa Maria a Monte, più a nord-est, sulle colline che salgono a San Baronto, e distante una trentina e più chilometri dall'altro paesello. Difatti il Carducci parla di «colli». E la Versilia non va «dalla Bocca di Serchio alle soglie della Lunigiana» (p. 255, nota), ma è molto più ristretta, non comprendendo nemmeno Viareggio, ma estendendosi da Camaiore e Lido di Camaiore, alcuni chilometri a nord di Viareggio (che a sua volta dista otto o dieci chilometri da Bocca di Serchio) al fiumicello del Cinquale, distante alcuni chilometri dalla Lunigiana vera e propria.

Un'ultima osservazione, che non va naturalmente al Palmieri, né al Valgimigli. Ragioni di vario genere, prima di tutte lo stesso ordinamento voluto dal poeta, hanno consigliato di seguire nel commento delle poesie l'ordinamento stesso, con la sua divisione diciamo per genere letterario: *Juvenilia* e *Levia gravia*, primi tentativi e prove, poi la poesia giambica, poi le *r i m e* in senso stretto, poi le «odi barbare», infine il volume più miscelaneo di *r i m e* e *r i t m i*. Ma per il futuro, in un eventuale nuovo commento totale, l'unico ordinamento che ci pare plausibile storicamente sarà quello cronologico. L'ordinamento voluto dal poeta avrà la sua considerazione da parte del commentatore, non solo estrinseca, ma da una parte proprio per saggiare intrinsecamente l'influsso del «genere» su un poeta ancora così attento *rhétoricien* come il Carducci, e dall'altra per collocare nel tempo la nascita, lo sviluppo, i ritorni, l'affievolirsi della poesia; la quale così verrà ad acquistare quella colorazione e collocazione storica, che sola oggi è legittima, e alla quale già questi preziosi commenti offrono tante basi e sostegni e impalcature.

MARIO PETRINI

IN REGNO CAECORUM....

(ossia la XX Mostra Cinematografica di Venezia)

....beati i monocoli. È una frase fatta, ma come riassumere altrimenti il non confortante spettacolo offerto dall'ultimo festival veneziano? (e del resto la divisione *ex aequo* del Leone d'oro tra Rossellini e Monicelli se appare oltremodo discutibile a norma di regolamento, obbedisce, mi sembra, ad una certa giustizia, offrendo ai due film migliori, ma non completamente validi e con varie deficienze, soltanto un riconoscimento a metà). Ora io non starò certo a fare un processo alla Commissione che ha selezionato i film in concorso, o meglio, dato che il processo è in corso da settimane in tutta la stampa nazionale, non ripeterò le esatte considerazioni che sono andati svolgendo i vari quotidiani a cui rimando (ed in particolare, se mi è lecito, alle puntuali osservazioni di Bianchi sul *Giorno* e di Gromo sulla *Stampa*). Peraltro mi pare opportuno sottolineare quanto specioso sia l'argomento difensivo avanzato dalla Commissione e dalla Direzione del Festival che tentano di giustificare la pessima selezione operata sostenendo che sul mercato i film buoni mancano.

È certo vero che discernere un'opera notevole in mezzo alle migliaia di prodotti di scarto che circolano sugli schermi mondiali è un compito difficile, ma la Commissione di selezione ha proprio questo scopo e questo soltanto. Se fallisce, i casi sono due: o è composta di incompetenti, oppure vi sono intralci di natura economica o burocratica che non consentono di agire. Nell'uno caso e nell'altro la colpa è pur sempre di essa Commissione che, nella seconda e più favorevole ipotesi, ove si fosse resa conto di non poter svolgere adeguatamente il proprio compito, avrebbe potuto e dovuto dimissionare spiegando pubblicamente le proprie ragioni. Non l'ha fatto, ed è giusto che venga considerata colpevole del basso livello di questo Festival.

Ma c'erano film buoni? Certo sì: basta pensare che nella Sezione Informativa (cioè quella ove sono state presentate le opere non in concorso) abbiamo potuto vedere alcuni ottimi film quali almeno due avrebbero di gran lunga meritato il Leone d'oro. Il primo, il polacco *Cenere e diamanti* di Wajda (l'autore del bellissimo *Kanal - I dannati di Varsavia*) indaga, con amara appassionata pietà l'educazione dei sentimenti di quei giovani partigiani polacchi che, dopo aver lottato contro i tedeschi, nei giorni della liberazione rivolsero le loro armi contro le forze del nuovo stato socialista.

Il film mostra le ingenuità e le infatuazioni romantiche di questi giovani che giungono al delitto per non avere compreso la realtà del nuovo mondo che li circonda, per non essersi resi conto che la vecchia società che li istiga e li spinge sta cadendo a pezzi corrotta, per non avere capito che si è chiuso il tempo del sangue e della rivolta. Quei ragazzi continuano ad uccidere. Ma la guerra è terminata e le vittime non sono più nemici della patria ma altri polacchi, e sopra tutto altri uomini, con i loro dolori e gioie e speranze e stanchezze, e l'uccisione è ormai assassinio: quando questo sentimento si fa luce nell'animo di questi giovani, sospinti da forze più grandi di loro, è troppo tardi, la ruota è in moto, si uccide, si è uccisi. *Cenere e diamanti* è un'opera viva e stimolante, profondamente umana, recitata in maniera esemplare. Penso che se qualche casa distributrice — ed è chiaro che l'invito è rivolto in primo luogo alla benemerita *Globe* — avesse il coraggio di immettere il film nel mercato italiano, senza tagli, non potrebbe mancare anche un certo successo di pubblico.

Accanto al film polacco ed alla sua altezza è il bulgaro *Stelle*, di Wolf, storia di un impossibile amore tra una ragazza ebrea ed un ufficiale tedesco: un'opera sentita e commossa, priva di ogni retorica, di ogni facile sentimentalismo ma piena di calore, di commozione. Credo che anche questo film dovrebbe avere un buon successo anche nel circuito normale, se immesso nel mercato italiano: e poiché ho già rivolto un invito alla solita *Globe* lo rinnoverò anche per *Stelle*. Non dubito che la coraggiosa casa distributrice avrebbe anche questa volta l'appoggio totale ed entusiasta della critica italiana.

Sempre all'Informativa altri due film, americani, si sono nettamente imposti: l'uno e l'altro non a soggetto o per meglio dire con un soggetto esilissimo, più che altro un pretesto. *Come back Africa* di Lionel Rogosin (l'autore di *On the Bowery*) sulla tragica esistenza dei negri del Sud Africa, schiacciati da un governo crudelmente razzista e *The Savage Eye* di tre giovani documentaristi: Maddow, Meyers, Strick, sulla vita di una donna sola nella metropoli. I due film sono accomunati da una medesima ansia di osservazione, di indagine sulla folla anonima, sulle manifestazioni più vive e morbosc delle città. Due documentari di vivo interesse, non conformisti e vivaci, tra i prodotti più interessanti della giovane scuola americana.

Gli U.S.A. hanno presentato anche un terzo documentario a lungo metraggio *Jazz on a summer's day* di Bert Stern dedicato al festival del jazz di Newport; il film è assai piaciuto, sia per le splendide fotografie che per l'abile montaggio, senza contare naturalmente la colonna sonora con alcuni pezzi di jazz tra i più notevoli che si siano ascoltati negli ultimi tempi.

Un'opera assai pregevole è stata presentata dall'U.R.S.S.: *Il destino di un uomo* di Bondarciuk: vincitore del recente Festival di Mosca è un film di alto livello formale e ricco di umanità che rinnoverà il successo di *Quando volano le cicogne*. Come si vede, opere buone, anche se non inedite, non mancavano e come è stato presentato *Il volto* di Bergman, già visionato al festival di Edimburgo, ben potevano esser accettati, tra i film in concorso, anche gli altri che ho elencato.

Sempre alla Informativa, oltre ai trionfatori del Festival di Cannes *Les 400 coups* di Truffaut e *Orfeu Negro* di Camus — opere ambedue non prive di un certo interesse, ma assai sopravvalutate a mio avviso — è stato presentato *Hiroshima mon amour* di Resnais, film ambizioso e difficile, che ho amato appassionatamente, ma che ha destato le più contrastanti reazioni: osanna o crucifige. Niente via di mezzo.

Il che si spiega: questo breve incontro tra una giapponese e un francese a Hiroshima, è tutto calato in una atmosfera lenta e rarefatta da ricerca del tempo perduto: o vi si entra volontariamente o si resta del tutto estranei. Nel primo caso l'emozione artistica è totale, così da fare superare anche il qualche rallentamento e la qualche incertezza della ultima parte del film: nel secondo altrettanto totale è il rifiuto. Per me si tratta di un'opera indimenticabile, ricca e vibrante che si dovrà rivedere più volte per intenderne appieno la novità e il rigoglio creativo. Per amore di obiettività sottolineo che i detrattori accusano Resnais di avere fatto solo della letteratura di bassa lega, giocata tra due manichini, e ritengono che gli entusiasti — ed io tra loro — abbiano preso una «cotta» così da distorcere e falsare il giudizio.

Come si vede, è un film di cui si discute vivamente e con opposti pareri; basterebbe solo questo a farlo ritenere un'opera comunque importante, nello stagnante mondo cinematografico, dove quasi tutto passa senza lasciare traccia, tra l'indifferenza del pubblico.

* * *

Al panorama ricco (anche troppo, tanto da dover scegliere tra i dieci-dodici film che venivano presentati ogni giorno, e qualche film necessariamente mi è sfuggito, e così tra gli altri, tre di cui si è detto un gran bene, il sovietico *Il cappotto* di Batalov, l'italiano *Il tempo si è fermato* del giovane regista Ermanno Olmi e *La règle de jeu* di Renoir), al ricco panorama dunque della Informativa corrisponde quello pressoché desolato della Mostra vera e propria. Dove, a ben guardare, un film soltanto ha spiccato, *Il volto* di Ingmar Bergman, che per valori formali, per compattezza di racconto, per fantasia inventiva, per complessità di caratteri avrebbe tranquillamente potuto aspirare al Gran Premio. Ma la scoperta allegoria, le risonanze teatrali, ed una spiacevole ambiguità, ne fanno un'opera sgradevole ove l'assoluta carenza di «moralità» e la gratuità della vicenda vietano l'adesione dello spettatore sì che il film resta lontano e distratto dal nostro sentimento. Un gioco intellettuale dunque, di altissima classe, ma soltanto un gioco.

La partecipazione italiana è incappata in un grosso, grossissimo infortunio con il film di Lizzani *Esterina*, cui dir soltanto brutto è esser gentili. Il soggetto non ha né capo né coda, i personaggi sono fittizi e improbabili e l'indubbio talento della Gravina si disperde in deteriore bozzettismo. Da una persona colta come Lizzani, autore tra l'altro di una importante *Storia del cinema italiano* di cui parlai a suo tempo in questa rivista, e regista del non dimenticato *Cronache di poveri amanti*, proprio non ci si attendeva una così magra figura. Resta da chiedersi perché mai la Commissione di selezione abbia scelto questo film; anche ammesso non vi fossero altre opere degne per la Mostra (cosa che non credo, da *I magliari* di Rosi al *Magistrato* di Zampa certo qualcosa di meglio di *Esterina* c'era senz'altro sul mercato) l'Italia era già rappresentata da Monicelli e Rossellini e poteva bastare.

Così si è fatta una cattiva figura che proprio poteva esserci risparmiata, ed in definitiva si è reso pessimo servizio anche a *Esterina* che in sede normale non avrebbe certo ricevuto critiche così acerbe e brucianti.

Meno male che *Il generale Della Rovere* ha sollevato gli spiriti depressi, provocando un entusiasmo forse anche superiore ai meriti dell'opera, meriti che peraltro sono senza dubbio notevoli: soggetto acuto e originale, ottima fotografia, fluidità della narrazione, splendida interpretazione di Hannes Messemer nella parte del colonnello delle SS (senz'altro l'attore più prestigioso del Festival, che avrebbe meritato la massima ricompensa, toccata invece per evidenti ragioni di politica distributiva al non più che corretto James Stewart di *Anatomia di un delitto*), ed accanto a Messemer molto bene anche gli altri interpreti, da De Sica, sobrio e contenuto, al bravo Caprioli. Ma tutto questo non basta a fare un grande film. E non tanto per un certo squilibrio tra le due parti, la prima, eccellente, nella quale il personaggio del truffatore è perfettamente risolto, e De Sica lo disegna con finezza ed una sorta di ironia amarognola; e la seconda invece ove la trasformazione di questo personaggio da delinquente (ed un tipo particolarmente spregevole di delinquente che gioca sui lutti ed i dolori delle famiglie vittime delle rappresaglie naziste, privo quindi di ogni pur minima traccia di umanità e decoro) in eroe è un po' troppo meccanica. Difetto aggravato dal finale, del tutto gratuito, allorché il «generale» vuole a tutti i costi essere fucilato, mentre nessuno lo costringe, il che sembra un po' troppo per uno che alla fine non era che un imbrogliatore, sia pure sulla via di Damasco. Ma a parte queste che sono soltanto delle mende, mi pare che il difetto maggiore del film consista in una mancata totale partecipazione del regista; il film pare girato per scommessa, per dimostrare che Rossellini conosce il mestiere, che è un abile tecnico, che può benissimo filmare qualsiasi soggetto e trarne onori e decoro: ma quella capacità di rivelare la condizione umana che è il segno di nobiltà di *Paisà*, di *Germania anno zero*, di *Roma città aperta* e qua e là anche di altri suoi film, mi pare che nel *Generale* manchi. È un buon film, è un'opera nobile, ma priva delle folgoranti illuminazioni, di quella sofferta poesia tipica del nostro regista. Mi auguro solo che *Il Generale* ed il vivo successo riportato a Venezia, servano a restituire fiducia a Rossellini e fiducia in Rossellini. Di lui il nostro cinema ha profondo bisogno.

La grande guerra di Monicelli è un film divertente e ben fatto, ben recitato (particolarmente dal bravissimo Alberto Sordi), splendidamente fotografato, che farà un pozzo di quattrini: ma assolutamente anodino, con una buona dose di retorica (dal momento in cui i due compari consegnano il proprio peculio alla vedova di un commilitone sappiamo già che essi giungeranno alla catarsi) ed un sottofondo un po' cinico, che non può sfuggire allo spettatore: come se Monicelli ed i suoi collaboratori avessero strizzato l'occhio, per dire che la storia non è proprio così come la racconta il film, ma insomma un po' di fumetto eroico non fa mai male, non che loro ci credano, certo, pure.... (L'attento spettatore rileverà poi che talune scene sono prese in pieno da Chaplin, e che il soggetto ha qualcosa di più che reminiscenze di Maupassant, ma pare la trasposizione della novella *Les amis*). Personalmente preferisco *I soliti ignoti*: più genuino, più vero, più simpatico.

Tra gli altri film in concorso solo il giapponese *Enjo* ed il polacco *Il treno* sono sembrati di un buon livello artistico. Il primo di Jchikowa, lo stesso regista dell'*Arpa birmana*, non è però all'altezza di quell'indimenticabile film. Anche se il soggetto si prestava a qualche analogia, il fatto solo che il protagonista sia un malato, un caso patologico, esclude ogni esemplarità della vicenda, che resta piuttosto gratuita (anche forse a causa della non perfetta comprensibilità e fluidità narrativa del soggetto). Ma è comunque un'opera fuori del comune e di notevole interesse che dimostra l'esistenza in Giappone di un grave decadimento dello spirito religioso e di un evidente sbandamento della gioventù.

Un film piacevole ed ottimamente costruito, è *Il treno*, di Kawalerowicz, che ha confermato lo stato di grazia della cinematografia polacca, piena di interessi umani e di fermenti vitali. Per quanto il soggetto de *Il treno* non sia proprio un modello di originalità, pure esso è raccontato con tale finezza e con tale acuta indagine psicologica da rendere il film assai interessante.

E questo è tutto: gravemente deluso ha Chabrol (di cui l'anno scorso a Venezia ammirammo *Le Beau Serge*) con *A double tour*, né miglior fortuna hanno avuto Hossein con *La nuit des espions* o Bardem con l'inverosimile *Sonadas*. Brutti ed inutili sia il film russo *La vita nelle tue mani* che quello ungherese *Anni insonni*, assolutamente stupido l'inglese *Il ragazzo e il ponte*, ordinaria amministrazione con l'americano *Anatomia di un delitto* ed il tedesco *Stalingrado*.

Come si vede c'è poco da stare allegri. O il Festival si rinnova o è destinato a morire. Credo di non anticipare del resto alcun segreto se dico che di ciò per primi sono proprio convinti gli stessi dirigenti veneziani. Non so se sia vero che vi saranno dei mutamenti anche di persone, come si dava per certo negli ambienti della Biennale. Comunque la Mostra veneziana deve ristudiare a fondo la propria formula, tener conto di tutti i suggerimenti e le critiche, tendere veramente a divenire l'esposizione di quanto di meglio si è fatto nel cinema mondiale, disinteressandosi se per avventura quel meglio sia stato presentato anche in altri Festival. Quando gli studiosi del cinema sapessero che a Venezia è possibile vedere tutti, veramente tutti, i buoni film dell'anno, tornerebbero a considerare la Mostra come il luogo di incontro dell'arte cinematografica mondiale: qualcosa come la Biennale d'Arte, che, malgrado i possibili errori, resta pur sempre l'unico panorama completo delle arti figurative di tutto il mondo.

GIORGIO MOSCON

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

CARLO ANTONI

(15 agosto 1896 - 3 agosto 1959)

Carlo Antoni si è spento nella pienezza della sua preparazione scientifica e mentre il suo alto ingegno era tutto rivolto a dare ordine sistematico a fermenti di pensiero lungamente elaborati, durante un'intensa vita, ricca di esperienze etico-politiche e di cultura.

Discepolo «non inerte», come egli amava definirsi, di Benedetto Croce, l'Antoni ebbe al centro delle sue meditazioni il problema della polemica romantica contro l'illuminismo e quello della ragione dialettica restaurata da Hegel. L'Antoni ebbe sempre il dubbio, del resto condiviso da moltissimi studiosi e continuatori di Hegel, che quella restaurazione non fosse autentica e che concludesse in una rinnovata metafisica e in una compromissione delle conquiste etiche e politiche dell'illuminismo, di cui Kant era stato il massimo teorico. Da ciò la necessità, da lui avvertita, di rivedere i rapporti dello storicismo crociano con la filosofia di Hegel. Il risultato di questa indagine fu una sostanziale espunzione della componente hegeliana dalla filosofia del Croce: diversa, anche se Croce stesso non se ne avvide pienamente, la dialettica, della *coincidentia oppositorum* in Croce, della contraddizione e del superamento in Hegel; diversa, di conseguenza, la concezione generale della realtà, che in Hegel era un movimento ascendivo di sintesi progressive, in Croce un movimento rivelante l'*identità* di valori assoluti dello spirito, attuantesi in forme individualizzate. E questo, per l'Antoni, il tratto più importante del pensiero crociano, la scoperta di queste *forme*, per cui il dissidio tra storicismo e giusnaturalismo viene risolto in una sintesi più comprensiva. La ben nota polemica anti-giusnaturalistica del Croce è dunque soltanto frutto di atteggiamenti contingenti.

L'esigenza razionalistica era stata sempre presente nelle riflessioni dell'Antoni. Si pensi specialmente al capitolo dedicato a Kant, col quale egli chiude la sua *Lotta contro la ragione*. Kant, scrive Antoni, ha eliminato dal concetto di anima l'alone irrazionalistico e lo ha trasformato nel concetto di personalità, «soggetto etico, che, in luogo dell'oscura particolarità dell'individuo, ha in sé la trasparente universalità e razionalità della legge morale» (p. 205). Questa razionalità e universalità Antoni chiarirà più tardi, identificandone la struttura con le categorie crociane, del Bello, del Vero, del Vitale e del Buono, che, da categorie dello «spirito», diventano in lui costituzione trascendentale del soggetto umano.

Postosi così sul piano antropologico, l'Antoni svolge, nel *Commento a Croce*, temi che sogliono esser connessi con questo piano, come quelli della coscienza infelice e del mistero. L'uomo è vitalità, fa parte di un cosmo fisico vivente, che lo circonda e compenetra. L'etica gli comanda di promuovere la vita in tutte le sue forme, ma ciò urta contro l'esigenza anch'essa etica di difendere la propria vitalità. Rimanere chiusi in sé è impossibile e tuttavia aprirsi all'universale vita non significa assorbire l'altro dovere. Onde l'infelicità della coscienza di fronte all'insolubile antinomia. Malinconia pe-

renne che si nutre dell'altra contraddizione cosmica di un universale imperativo che comanda di promuovere la vita in un mondo in cui tutto è finito e destinato a perire. Qui la malinconia diventa consapevolezza del mistero, ossia dell'inadeguatezza del particolare all'infinito Valore.

Nella *Restaurazione del diritto di natura* si parla di una vera e propria esperienza interiore, rivelatrice della *ratio* che è in noi, con esplicito ricordo dell'interiorità agostiniana. « Ma la crisi che attraversiamo — scrive con la consueta nettezza Antoni — ci impone di ritornare ad interrogare la nostra esperienza immediata, la nostra anima. Questa esperienza non ci offre il *Dasein*, che è un termine astrattamente uniforme, ma qualcosa di più concreto ed organico. Essa è l'esperienza immediata, *a priori*, del nostro Io. Nella sua singolarità è quanto di più soggettivo ci possa essere, è al fondo di tutti i nostri più personali sentimenti e pensieri. Essa non sorge, come credeva Hegel, dopo la coscienza, nel momento in cui il *Selbst* incontra e si scontra con l'Altro, ma è immediatamente autocoscienza. Ma se è l'assolutamente singolare, unico, irripetibile, l'Io è anche quanto vi è di più universale, necessario, identico in tutte le coscienze » (p. 42). Accenti addirittura biraniani.

Premesso questo, è evidente che il primato hegeliano e crociano dell'opera sulla persona non può essere accettato dall'Antoni. Sempre nella *Restaurazione del diritto di natura* leggiamo infatti che « ciò che conta nel mondo, ciò che ha un assoluto valore, non è l'opera, distaccata dall'individuo ed entrata nel mondo e nella storia, ma l'individualità, che incarna e rappresenta nell'esistenza l'universale e che, nella propria operosità, si afferma e produce » (p. 61). E subito dopo: « Ed il mondo altro non è che questo vario affermarsi e svilupparsi dell'individualità della vita, sicché l'etica, che è attività diretta alla difesa e promozione dell'universale vita, non può essere che amore dell'individualità » (p. 61).

Non è difficile vedere quanto in tutto ciò sia « crociano » e quanto invece rappresenti uno sviluppo speculativo proprio dell'Antoni, anche lui preda per questo verso di quelle « illusioni degli autori sui 'loro' autori », di cui parlava lo stesso Croce, indicandone esempi in pensatori anche sommi. L'introduzione dei motivi personalistici (che in fondo rientrano in una problematica religiosa) è una sostanziale novità rispetto a Croce. Nulla è meno crociano dell'io, della coscienza infelice e del mistero. Come interprete di Croce poi, l'Antoni è, a nostro avviso, un interprete moderato, nel senso di attenuarne l'aspetto più propriamente storicistico attraverso l'insistenza sull'eternità delle categorie, onde la storicità è soltanto un'esplicitazione di una razionalità implicita.

Le componenti etico-politiche di queste meditazioni dell'Antoni sono molto chiare e si collegano ad istanze analoghe avanzate da altri pensatori formati alla scuola dell'idealismo italiano contemporaneo. Il dubbio di ordine strettamente speculativo che uno storicismo di derivazione hegeliana non potesse essere fondatore di eticità si alimentò dell'esperienza dell'Europa autoritaria e, in particolare, dell'esperienza fascistica. Parve allora che la temuta consacrazione del fatto compiuto e l'irrisione dei vinti non fossero più soltanto oggetto di riflessione teorica, ma anche concreto atteggiamento politico. La polemica fascistica invocava a giustificazione del fatto il fatto stesso: inutile piangere sulle rovine di Cartagine di fronte alla grandezza di Roma. Del resto — si obiettava ancora — non aveva proprio Croce polemizzato contro la retorica democratica e teorizzato il momento politico come momento della pura forza?

Vi era in tutto questo della confusione. Infatti, risultando chiaro che il fascismo segnava una rivincita dell'Antirisorgimento e un ritorno alle istituzioni autoritarie, se vi era un piano su cui andava avversato era proprio il piano « storico ». E Croce avrebbe potuto forse rivedere alcuni aspetti del suo storicismo, riconducibili alla tradizione del pensiero conservatore e crediamo anche influenzati dal fascino aristocratico della politica bismarckiana. Ma egli preferì combattere su altre posizioni e oppose al fascismo gli « eterni » motivi della libertà e della coscienza morale, inviolabili dallo Stato. Non diremmo che giunse per questa via ad una trasformazione del suo pensiero, ma certo ad

un'accentuazione dei motivi kantiani e cristiani di esso, quei motivi appunto che l'Antoni ha ripresi e rielaborati. Da questo punto di vista il pensiero dell'Antoni può considerarsi espressione ideologica del settore dell'antifascismo, che comprende la sinistra liberale e il partito d'azione e porsi accanto a quelli, di analoga ispirazione, di un De Ruggero e di un Calogero.

Le successive esperienze politiche condussero l'Antoni a radicalizzare il suo pensiero in senso giusnaturalistico, nel modo che si è detto. Egli rimase perplesso di fronte al marxismo e alla prassi politica che ad esso si ispira. Vide nel marxismo la coesistenza di due anime, una, a suo giudizio peggiore, quella propriamente storicistica, una feconda, quella giusnaturalistica, esprimendosi nell'ideale della emancipazione del lavoro. Non credette di potervi vedere quella più profonda ragione storica da lui sempre ricercata, a cui basta esser ragione per non essere relativistica e che è, nello stesso tempo, il più sicuro antidoto contro le ipostasi e le mistificazioni. E si volse, come ci dice nella prefazione al suo ultimo libro, alla visione confortante degli « Immortali Principi ». Gli immortali principi delle dichiarazioni dei diritti, che sono l'espressione politica più adeguata del rinnovato individualismo dell'Antoni. Ora, essi diventano per lui veramente « immortali », perché non sono *una* manifestazione della ragione, ma, in ultima istanza, la ragione stessa nelle sue eterne forme. Come in tutte le visioni morali del mondo, il corso storico dovrà dunque esser commisurato a queste forme, che ne costituiscono il principio animatore: tu solo, ideal, sei vero.

Questo rimaner fermo al momento morale fu, a nostro giudizio, il limite teorico e anche pratico dell'Antoni, come di tutta una classe intellettuale e politica. L'uomo morale, in quanto tale, teme di corrompere i propri ideali nel realizzarli e, d'altra parte, la realizzazione non lo interessa soverchiamente, perché egli finisce, anche se surrettiziamente, col privilegiare le « realizzazioni » interiori. E poi l'ideale non è mai « puro », ma pieno sempre di qualche contenuto storico determinato: in questo caso corrisponde alla fase concorrenziale del capitalismo. Ma, se questo limite fu, ed è, una debolezza, è innegabile che, saldamente tenuto, può diventare una forza, una forza magari prevalentemente « negativa » e « difensiva », ma una forza schietta. Traggono origine da essa l'intransigente opposizione al fascismo, la sprezzante resistenza al nuovo regime clericale, il nessun compromesso con la Chiesa cattolica. Il contenuto liberale e ottantanovista partecipa ancora dell'antico slancio antiautoritario e costituisce perciò un fattore di opposizione nell'odierna società del tardo capitalismo, monopolistica e paternalistica. Nell'ambito cristiano-borghese le posizioni dell'Antoni sono indubbiamente le più alte. Da esse tutti hanno qualcosa da imparare.

FRANCESCO VALENTINI

MESSAGGIO AGLI AMICI ROMENI *

Io ho visitato la Romania nel settembre del 1956, fermandomi a Bucarest, e mi ripromettevo di viaggiare per tutto il paese, ma un piccolo incidente medicale me lo impedì. Pure nella mia cameretta d'ospedale, io ricevetti e conversai con centinaia di studiosi e di studiose, e mi colpì allora l'entusiasmo con cui essi, tutti, parlavano della vita nuova del loro paese, degli sviluppi che si venivano delineando, anche se per il momento, essi erano costretti a fare duri sacrifici. Poiché per la maggior parte si trattava di lette-

* Il 24 agosto ricorreva il XV anniversario della caduta del regime fascista in Romania. Invitato a partecipare a un Convegno Internazionale di Letterature Romanze, che si terrà a Bucarest nel settembre prossimo, il direttore di questa rivista, non potendo intervenire per gli impegni del suo lavoro, ha inviato questo messaggio agli amici romeni.

rati, io ricordai l'esempio dantesco dei primi apostoli, che andavano, magri e scalzi, per il mondo, prendendo il cibo da qualunque ostello. Si conveniva allora con tutti, che i sacrifici per un mutamento radicale erano fatalmente necessari.

Durante quella degenza ho conversato anche con qualche intellettuale avversario del P. C. I., il quale si apriva chiaramente con me; ma alla fine riconosceva la legittimità e la necessità benefica di questa rivoluzione socialista nel suo paese. Osservavo allora a questi amici meno ortodossi e più sofferenti, che non bisognava impressionarsi delle parziali lacune e ingiustizie, o delle parziali sconfitte che il movimento comunista subiva, o nel loro paese, o nel mondo. Una rivoluzione, per trionfare, ha bisogno di passare attraverso un lungo calvario. Le rivoluzioni che trionfano in quarantott'ore, sono le rivoluzioni fasciste, cioè, le rivoluzioni di cartapesta. Ricorderò ancora oggi l'esempio dell'Italia nell' '800. L'Italia fino al '60-'66-'70, non poté mai compiere la sua unità nazionale; spesso perdeva delle battaglie, per esempio Lissa e Custoza, senza ricordare la fatal Novara del '49, ma intanto il nostro paese, tra una sconfitta e l'altra, si veniva unificando; quando nel '66 avemmo il Veneto, i giornali stranieri scrissero facetamente: « Quale nuova battaglia ha perduto l'Italia, perché essa si sia potuta ingrandire d'una nuova regione? ». Orbene, noi perdevamo le battaglie, ma vincevamo la guerra, e tutto questo in forza d'un mito che trionfava nella civiltà del secolo XIX e travolgeva le difficoltà: il mito della *n a z i o n e*. Quando un movimento nuovo, serio, concreto, si accenna nella storia, esso fatalmente si compie per la forza intrinseca di tutte le occasioni concorrenti e della sua stessa interna dialettica.

Lo stesso si può dire dello spirito socialista, che è il mito dominante nel secolo XX; tra una sconfitta e l'altra (e anche tra una vittoria e l'altra), il comunismo avanza in tutto il mondo. È la logica fatale di tutti i movimenti storici. E questo io dico non perché pretenda di scoprire il futuro, e di spiegare « dell'occulto destin, gli eterni annali », ma per obiettività e, direi, trascinante valutazione di quella che è una realtà storica che si viene svolgendo sotto i nostri occhi. Sarà un bene? Sarà un male? Gli uomini hanno intanto il dovere di prender partito. Ci sono i conservatori e i reazionari, deve esser permesso che ci siano, di fronte, i progressivi e i rivoluzionari. Questa è una vecchia regola della mente liberale (del liberalismo metapolitico), ed essa è valida per tutte le età e tutti i regimi.

E abbiamo l'obbligo di lavorare, intanto, per non perderci nelle vane e irrequiete attese, o opache e livide speranze: « Ciascun quaggiù le forze e il senno impieghi — per avanzar tra le sciagure e i mali; — che sovente addivien che 'l saggio e 'l forte — fabbro a se' stesso è di beata sorte ».

Marina di Pietrasanta, 13 agosto 1959.

LUIGI RUSSO

QUOD NON FECERUNT BARBARI...

Recentemente una commissione composta da Giuseppe Toffanin, Vittore Branca, e Mario Marazzan, ha elargito dodici libere docenze in Letteratura Italiana. Ecco i nomi dei beneficiati: Caccia (assistente di Marazzan), Pecoraro (assistente di Branca), Silvio Pasquazi (dell'Ufficio Stampa del Ministero), poi Mazzali e Pullini (anche questo, secondo assistente del Branca), Aulo Greco, Varanini (genero di Giovan Battista Picotti e nostro studente, poi emigrato tacitamente, senza motivo, per la laurea a Napoli),¹ Salzano, Musumarra, Mazzamuto, Gennarini, Filosa. Sono ben dodici; ma

¹ Il Varanini ha presentato al giudizio della Commissione un volume scolastico, fatto malissimo, F. DE SANCTIS, *Scelta di pagine critiche*. Io già gli rimproveravo, nel 1955, in « Belfagor », p. 500 (in un « libro ricevuto »), la trascuratezza sua, nel ristampare il testo dei *Saggi critici* del De Sanctis, di cui era pure apparsa un'edizione critica (con quaranta pagine di varianti e correzioni in appendice) presso Laterza, e il Varanini ripete i più marchiani errori delle vecchie edizioni. Ma devo ancora ringraziarlo, per

come vecchio docente universitario e direttore abbastanza attento d'una rivista che si occupa notevolmente di italianistica, debbo confessare con disappunto che parecchi nomi di questi mitriati mi arrivano completamente nuovi. Io giudico dalle cose e dei candidati che conosco; due soli di questi dodici a me paiono meritevoli della libera docenza, e non dico quali, perché non posso non essere cristiano, e non voglio deprimere e mortificare gli esclusi. Né me la prenderò col presidente Toffanin, che è uomo di là del bene e del male, e però incolpevole, né con l'angelico Marcazzan, un serafico in ardore di obbedienza, e nemmeno con l'audace Branca, che sovra gli altri com'aquila vola (*Nomina numina*: Branca da branca?). Il Branca per parlare solo di lui, perché riveste ai miei occhi il maggior rilievo, per la sua intelligenza, sciolta da tutti gli scrupoli, sarebbe stato un ottimo successore di padre Gemelli, come rettore dell'Università Cattolica; questo dica chiaramente la stima che io ne faccio, per averlo avuto allievo, ma nella carne, alla Scuola Normale Superiore di Pisa.

Ma desidero prendermela piuttosto con quei membri del Consiglio superiore (spero che questa mia nota cada sotto gli occhi di qualche usciere del Ministero della Pubblica Istruzione, e di qualche segretario dello stesso capo del Governo, on. Segni, che è professore universitario, ed è un Accademico dei Lincei), i quali hanno designato una terna di giudici *monocolore*. Sono le leggi d'abisso così rotte? Con qualche destrezza, non poteva essere messo il nome anche d'un laico, che naturalmente sarebbe rimasto lo stesso soccombente, ma almeno avrebbero un po' discusso e si sarebbe salvata la faccia della democrazia?

Ci sia intanto consentita qualche osservazione in margine, sottovoce se è possibile, perché noi siamo persuasi che è inutile fare scandali: gli scandali non risolvono mai nulla, creano un disagio, un'increspatura momentanea nelle coscienze più sensibili, poi tutto torna come prima e peggio di prima. Ma ci siamo ricordati d'un ammonimento di

il largo uso che faceva di un mio commento (Le Monnier), poiché egli mi largiva sempre dieci con lode. Poi ha presentato un profilo di Renato Fucini (stampato dalla Libreria Goliardica di Pisa), in cui non ha fatto altro che parafrasare i giudizi di Pietro Pancrazi, e quelli di Benedetto Croce, anche lì dando sempre ai citati dieci e lode!, senza aggiungere nulla di suo. Avrebbe forse potuto allungare il saggio, se avesse parafrasato anche il saggio dedicato al Fucini da Luigi Russo, che al giudizio dei competenti rappresenta una diversione dalla precedente critica fuciniana (in *Dal Carducci al Panzini*). Ma il redattore di quel saggio critico forse non era più benviso al Varanini, perché si era mostrato poco sensibile alle lusinghe disseminate nella sua antologia desanctisiana. Infine, il Varanini ha presentato un'edizione critica della *Ponzela gaia*, cantare dialettale inedito del secolo XV, dove ci viene innanzi un Varanini ammantato da un gran batalo di filologia, come un solenne barbassoro medievale, quale non lasciava lontanamente sospettare la sua trascuratissima edizione del *De Sanctis*. Sarei tentato di riprodurre tutto il linguaggio di filologo consumato, che egli adopera in questa edizioncina, con un andirivieni di dubbi e di congetture, e sospensioni, e scrupoli, e sospiri (mi ha ricordato certa prosa dell'abate Vito Fornari) che va nel comico e nel superfluo, per tante cose ovvie.

Il che mi ricorda un'edizione critica fatta da Francesco Lo Parco di Napoli, delle poesie di Pietro Paolo Parzanese, a cui veniva applicato il metodo più rigoroso (formalmente) per la più sciatta rima del poeta di Ariano di Puglia, come si trattasse delle Rime di Dante. Ma almeno il Lo Parco presentava venti chili di pubblicazioni ad ogni concorso! E ricordo che egli si raccomandò a Giovanni Gentile, perché una commissione, se non venti chili, almeno cinque chili, almeno un chilo glielo passasse per buono! Beati tempi, in cui si andava a peso! Il Varanini invece pecca del peccato opposto, e questa è la sola lode che gli possiamo fare: ha scritto pochissimo, tre o quattro etti al massimo, peso lordo, compresi i testi, e questo pochissimo non è niente affatto originale. Dimenticavamo una recensione sul *Cantare di Lionbruno*, su cui si era affaticato, oltre che il Rajna, il compianto Ezio Levi.

I cattolici, ce lo ripetono essi a ogni occasione, vogliono *salvare l'anima*, non la mente; ebbene, se a loro della mente non gliene importa nulla, perché ricettacolo del Demonio, per quale ragione si interessano di cattedre universitarie, e di seggi accademiche, e con tanto tripudio *totalitario*? Credono di poter esorcizzare il Demonio, in tal modo? Un professore, di cui ignoro il nome, tempo fa elaborò un piano, che noi

Benedetto Croce, durante gli anni più duri del fascismo: — una rivista, anche una piccola rivista, bisogna tenerla sempre in piedi, come una lampada accesa, che dia conforto ai lontani, per significare che non tutti siamo morti. —

Già, deve essere proprio così: anche la polizia stradale interviene talvolta per svegliare, lungo la notte, i camionisti che si addormentano nella guida monotona delle loro pesanti macchine; e quello che non fa la polizia, lo fa il compagno di viaggio che dà il cambio al primo pilota. Però bisognerebbe che un poco tutti ci dessimo il cambio, e non fossimo sempre quell'uno, quei due, quei tre, a vociferare col noioso metro delle cicale ariostesche. Sarebbe provvidenziale, per scuotere questa pesante afa del conformismo; ma parecchi altri laici, la pensano come noi, in privato, però non vogliono guastarsi il sangue, e vogliono succiarsi gli onori che hanno, o che possono ancora avere, come i vari Lapo Saltarelli, e i vari Manetto Scali, di cui farneticava il generoso e ingenuo Dino Compagni.

Noi non abbiamo alcuna ragione di rimpiangere il regime fascista, quando erano lecite tutte le angherie e tutti i soprusi; ma i fascisti erano almeno degli zoticoni, dei rozzi, degli inconditi della cultura, e però essi non sapevano che farsi delle cattedre universitarie. I fascisti badavano al sodo, ai loro gambali, ai loro pennacchi, ai loro quattrini e alle loro ganze; ci lasciavano in pace, come degli arcadi, o dei maniaci, al margine della storia e della vita nazionale. Ma i clericali no! Anch'essi si ungono volentieri le mani della grascia di San Giovanni Boccadoro (e quella è una vecchia abitudine, e non possono dismetterla da un giorno all'altro), ma oltre tutto vogliono anche cattedre, vogliono dettar leggi e filosofie, vogliono la primazia scientifica e letteraria per rinnovare, dicono loro, i fasti della Controriforma.

Ma ahimè, nella storia non sono ammessi i salti o i ritorni all'indietro. Noi sappiamo che dal Giannone al Vico, dal Genovesi ai Verri e al Cuoco, dal Foscolo al Carducci, dal De Sanctis al Croce, al Gramsci, si sono non solo avviate ma impiantate

chiameremo il « Piano Kappa », secondo il quale bisognava fare in modo che tutte le cattedre fossero coperte da cattolici. Ma i liberali del Risorgimento ammisero uomini di tutte le fedi nelle università, e per questo essi trionfarono scientificamente e politicamente! I trionfi dei cattolici di oggi sono invece dovuti alla Donna Ignota, a cui io già molti anni fa avevo proposto che essi innalzassero un monumento, su tutte le piazze, così come precedentemente si era innalzato un monumento al Soldato Ignoto. La donna ignota ha portato, con le elezioni, sulla ribalta della vita parlamentare, uomini molto mediocri, a cui gonfia sempre più il cappuccio.

Oggi noi assistiamo al moltiplicarsi delle università e dei magisteri, sicché presto ogni capoluogo avrà la sua università, come mi diceva un frate di Sestola, che bazzica per tutti i convegni. Intanto assistiamo all'instaurazione di quel commentato Magistero di Lecce, dove vecchioni, cattolici e no, giunti al culmine dei settanta anni e passa, riscuotono quarantamila lire per ogni lezione, e i comuni e la provincia pagano! E sono incoraggiati nell'impresa, e appoggiati, dai cosiddetti « laici », che un mio amico chiama « i laidi », e tutto per un piatto di lenticchie, o una manciata di chiocciole!

Troviamo strana veramente questa ingorda cupidigia di denaro. Il loro apostolo, Giovanni Papini, lo chiamava lo sterco del demonio, riecheggiando battute medievali. L'inflazione universitaria, oggi, è il più chiaro segno della decadenza dei nostri studi, come l'inflazione monetaria rappresenta sempre la bancarotta d'una nazione.

Quanto al caso Varanini, genero di Giambattista Picotti, mi è affiorato un ricordo della mia infanzia siciliana. Ci erano due fratelli, dei quali uno bravo, e l'altro ottuso, ma furbacchiotto. Quando il padre rimproverava il secondo, per il suo scarso profitto scolastico, Nino si difendeva dicendo: « Papà, ciò che sape Cola, sape Nino! ». Il professor Giambattista Picotti è, come tutti sanno, un valente e stimato medievalista, e io ho avuto per lui sempre grande rispetto, e anche affetto (con sua meraviglia!), ma non c'è, ci dispiace dirlo, una scienza di famiglia, e questa volta quello che sa Cola non lo sa certamente Nino. Il Picotti ha avuto sempre una vita esemplare, e io l'ho ammirato per i suoi molti figli e per la serenità con cui ha saputo affrontare la povertà e le altre difficoltà della vita. Ora non lo vedo quasi più, ma mi auguro che i suoi molti anni non ne abbiano infiacchito la robusta fibra morale. Il nepotismo può essere il pericolo di tutti i vecchi, non esclusi i migliori.

robustamente le tradizioni d'una scienza laica (il che non significa, una scienza areligiosa), non più sottomessa al Santo Uffizio e all'*imprimatur*.

In ogni tempo, nel secolo XIX e nella prima metà del nostro secolo, c'erano anche dei buoni studiosi di fede cattolica, ma anche lì valeva la distinzione accettata di buon grado nel campo politico dagli stessi interessati: altro sono i cattolici *studiosi*, altro gli studiosi *cattolici*. Oggi l'accento invece batte su *cattolici*, non su *studiosi*, anzi di studiosi basta solo la buccia e il titolo accademico. E questo è un guaio di carattere etico-politico per tutta la nazione. E però tutti abbiamo il dovere di interessarcene.

Mi torna in mente la conversazione avuta, qualche anno fa, con un mio scolaro, frate minore, il quale, dimentico della povertà del suo Francesco, mi diceva candidamente (o cinicamente): «Ma noi, professore, dobbiamo rivendicare tutti i beni della manomorta incamerati illegalmente dallo stato di Vittorio Emanuele. Dovete restituirci la maltolta moneta. Dovete restituirci i *nostri* conventi, le *nostre* [?!] opere d'arte, le nostre Badie del Buonsollazzo». E chiaro che dopo la manomorta materiale, ora vogliono anche la manomorta, per dir così, spirituale, e noi vogliamo forse per questo bruciare Giove, o bruciare Saturno? I conformisti si affretteranno a scrivere nei nostri manuali di storia, che *Quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini*, e si metteranno l'animo in pace. Invero la scienza liberale vinse nell' '800, non per forza di decreti, ma perché essa si inseriva liberamente nel certame nazionale degli studi, scopriva nuovi mondi, e indicava nuovi orizzonti. Ma quali mondi nuovi e quali orizzonti schiudono a noi i clericali? Il pensiero cattolico non si è rinnovato, la scienza cattolica non si è aggiornata, e allora, si ungano pure le mani della grascia di San Giovanni Boccadoro, ma lascino in pace gli studi, e le nostre università, ché anche noi siamo gelosi della nostra religione!

Questa dissipazione di onori accademici ci ricorda quello che avvenne negli ultimi anni del regno borbonico a Napoli, quando si susseguirono assai frettolose nomine a cattedre vacanti, a seggi accademiche, a benefici vari. Che i nostri clericali avvertano i segni di futura piovra? Di un qualche rivolgimento? Perché vogliono accumulare, così frettolosamente e disordinatamente, onori e cattedre quando non sono a sufficienza preparati? Ma chi si ricorda più ormai dei vecchi accademici d'Italia, che ruinarono quasi tutti nell'oblio insieme al vecchio regime che li aveva esaltati? Noi rivolgiamo queste parole, amichevolmente, agli avversari, e perché non si illudano, e perché lavorino; ché non ci muove soltanto la bile, e sia pure generosa, come essi possono sospettare, ma ci muove il vivo interesse della scienza nazionale che può far forte il nostro paese, e renderlo stimato e degno. Hanno dimenticato il vecchio motto di Ermolao Barbaro: *Duos agnosco dominos, Christum et literas*? Io credo che forse Cristo non l'hanno dimenticato, ma le Lettere sì. Ma dimenticando le Lettere, non dimenticano anche Cristo? Torna dunque ad essere valida una nostra formula di dieci anni fa, in cui parlavamo di *cattolici atei*? Ci sono dei cattolici sinceri negli strati più umili, ma in queste alte gerarchie universitarie, Cristo, via, diciamolo pure, è soltanto un nome.

Mi ero proposto di non polemizzare più su questi che possono dirsi argomenti clericali, ma poi gli amici mi hanno fatto osservare che gli avversari contano sulla nostra possibile stanchezza. Pure, riprendendo la penna per scrivere di quest'ultimo episodietto, mi sono ricordato d'una novella di Salvatore Di Giacomo, che ho riletto per celebrare a modo mio, anch'io, il Ferragosto per rasserenarmi: la novella *Il Voto*, dove è introdotta una povera donna capuana che si era acconciata a vivere con Vito Amante, per redimersi e mettersi sulla via della virtù. Ma la suocera la caccia via di casa: «scìu scìu, qui si mangia onore e pane», e la povera donna, dopo tre mesi di privazioni, di vita solitaria, di umiliazioni, ritorna a picchiare al portoncino della mala casa:

— Tu lo sai! — gridò al Cristo, con le mani afferrate alla balaustra che cingeva il Crocifisso. — Tu lo sai che cosa ho sofferto! La mia vita tu la sai!, Cristo in croce! e sei tu che mi ci fai tornare, peccati miei. Io mi volevo salvare. Ho fatto tutto, ho sofferto tutto, per salvarmi! Non hai voluto.... E così sia!... così sia!... Così sia!...

Si levò, gettò indietro i capelli e si strinse nello scialle. Poi fece ancora, risolutamente, quattro o cinque passi, raccattò una pietra e picchiò con quella al portoncino della mala casa. —

Anch'io oggi ho battuto al portoncino della mala casa della polemica, e sì che avevo fatto il voto di pentirmi! Ma forse la colpa non è proprio tutta mia e io avrei il diritto di risolverla a carico di coscienza (se ce l'hanno) dei nostri clericaluzzi trionfanti. Per il resto, se non appare troppo pertinente per me il paragone con la donna perduta del racconto digiacomiano, valga almeno la sua invocazione al Cristo a temperare la presunta superbia della mia diuturna polemica contro i reazionari della cultura, dettata sempre da amore religioso per gli studi e da quello che una volta si diceva ingenuamente amor di Patria.

LUIGI RUSSO

IL PREMIO «POZZALE»

Il Premio «Pozzale» è un modestissimo premio di mezzo milione, che tutti gli anni si conferisce tra il 5 e il 6 settembre. Presidente della Commissione è Luigi Russo, il quale, mentre ha rifiutato di far parte di tutte le altre Commissioni di premi letterari, ha voluto fare eccezione per questo premio, sovvenzionato dai contributi dei singoli operai di Empoli. Il premio è organizzato in un certo senso dal Partito comunista, ma bisogna dire chiaramente che non è niente affatto partigiano. Negli ultimi due anni hanno avuto il premio Franco Della Peruta, autore del volume *I democratici e la rivoluzione italiana*, edito dal Feltrinelli, e quest'anno ha avuto il premio un magistrato che risiede a Perugia, Giuliano Palladino, autore d'un volume *Pace ad El Alamein*. Il giudizio è stato unanime da parte di tutti i giudici; la Commissione era così composta: Luigi Russo, presidente, Mario Alicata, Sergio Antonielli, Ambrogio Donini, Silvio Guarnieri, Ernesto Ragionieri, Carlo Salinari, Bruno Schacherl. Riportiamo la corrispondenza che è apparsa sull'*Unità* di Roma il 18 settembre 1959:

«*Empoli, 17.* — Il XII Premio Letterario «Pozzale» di lire 500 mila, vinto da Giuliano Palladino con il romanzo *Pace ad El Alamein*, è stato devoluto dal vincitore ai mutilati di don Gnocchi. Il Palladino ha reso nota questa sua decisione in una lettera al Comitato organizzatore del premio che risulta di grande significato. La riportiamo integralmente: «Gentilissimi signori, con un senso di vivo orgoglio e di profonda soddisfazione ho appreso che il XII Premio Pozzale è stato assegnato al mio modesto lavoro *Pace ad El Alamein*.

«Sono sinceramente grato per l'importante riconoscimento e per il lusinghiero giudizio letterario formulato da un critico di eccezionale fama e valore quale è il prof. Luigi Russo. Desidero quindi con questa lettera far pervenire a codesto on. Comitato e ai generosi oblatori il mio più sentito ringraziamento, unitamente ai migliori auspici per la manifestazione che costituisce un contributo valido e spontaneo alla letteratura italiana.

«Accetto quindi di cuore il premio conferitomi e, in relazione al contenuto dell'opera — la condanna alla guerra aggressiva e della violenza — ho deciso di assecondare un mio antico desiderio, devolvendo il premio stesso alle vittime più innocenti di tale guerra, e cioè ai mutilati di don Gnocchi».

Il dott. Palladino ha quindi incaricato il Comitato organizzatore di rimettere la somma alla Istituzione milanese, cosa che sarà fatta nei prossimi giorni da un incaricato del Comitato che si recherà appositamente a Milano, anche per sottolineare il consenso dello stesso alla decisione dello scrittore. Infatti, il Comitato del «Pozzale», in una lettera al vincitore del premio, ha tenuto a sottolineare la simpatia degli organizzatori e dei finanziatori per questo suo nobile gesto che del resto aggiunge un tocco di commovente umanità alla bella iniziativa dei lavoratori del Pozzale. Con tutta probabilità, sarà lo stesso sindaco della nostra città che, in qualità di presidente del Comitato del Premio, si recherà a Milano a visitare l'Istituto fondato da don Gnocchi, recando anche un dono particolare del Comitato.

In un comunicato inviato alla stampa nella giornata di ieri, il Comitato del Premio ha tenuto anche a ringraziare pubblicamente il dott. Giuliano Palladino per i lusinghieri apprezzamenti sul «Pozzale» contenuti nella sua lettera.

Lo scrittore porta dentro di sé, ancora oggi, la tragedia della guerra se ha voluto destinare i frutti di questo primo successo letterario ad alleviare le condizioni delle più innocenti vittime della brutale avventura fascista. Un gesto che suscita ammirazione e rispetto».

(BELFAGOR)

RECENSIONI

Studi storici in onore di Gioacchino Volpe, Firenze, Sansoni, 1958, voll. 2, pp. 1158
(«Biblioteca storica Sansoni», XXXI-XXXII).

I due volumi di *Studi storici*, progettati per l'ottantesimo compleanno di Gioacchino Volpe e destinati ad apparire nel febbraio del 1956, hanno visto la luce presso l'editore Sansoni solo due anni dopo. Promossa da Gaetano De Sanctis e da un gruppo di altri otto studiosi, che a buon diritto possono essere considerati tra i migliori e i più autorevoli allievi del Volpe, la miscellanea, come si ricorderà, sollevò al primo suo annuncio obiezioni e critiche di un vigore non frequente, sotto l'aspetto etico-politico.

L'eco di quelle riserve non si è forse del tutto spenta. Spiacerà agli uomini della mia parte, se, odiatore come sono del conformismo non solo di quello clericale e fascista ma anche di quello laicistico e democratico, mi permetto dire che eccessiva, anzi ingiustificata, fu quella levata di scudi? «È l'omaggio di amici e di allievi che desiderano esprimere il loro affetto, nel ricordo di una dimestichezza di molti anni. E desiderano esprimere, con l'affetto, la loro gratitudine: una gratitudine che risale assai su, ad anni lontani, al primo nostro avviarcì sulla via della ricerca storica. Perché allora incontrammo l'opera Sua. Diversi potevano essere i temi di studio che toccavamo, diverso l'orientamento, diversi gli interessi: ma, si trattasse della società medievale italiana, si trattasse delle origini del Risorgimento, ciascuno di noi doveva trarre dalle Sue pagine ammaestramenti, suggestioni ed incitamenti. Quand'anche fosse per dissentire: ché con Lei, la discussione ci fu sempre aperta», così scrivono al Volpe Chabod, Dal Pane, Dupré Theseider, Ghisalberti, Maturi, Moscati, Sestan e Valsecchi nella lettera dedicatoria, premessa al primo volume. Ed una miscellanea, fatta con questi intenti e con questo animo, non solo è lecita, ma è doverosa, quando oggetto di essa è lo «studioso» Gioacchino Volpe, ossia uno storico per tanti aspetti non indenne da gravi limiti e da non meno gravi colpe, ma che, comunque, ha inciso profondamente nella nostra storia culturale e ha dato il tono e il *là* a tutta una generazione di storici, a quelli che oggi sono tra i cinquanta e i sessanta anni. Bisognerà pur un giorno (e speriamo che non tardi molto ciò ad avvenire) decidersi a ricostruire storicamente l'esatto posto avuto dal Volpe nella storiografia italiana e nella formazione delle nuove leve storiografiche: qualche foglia di alloro, temo, cadrà per sempre a terra; ma, qualunque debba essere il risultato, una disamina del genere sarà tanto di guadagnato per tutti: a patto, naturalmente, che si abbandonino le facili critiche e le condanne moralistiche.

Ad una valutazione del genere assai bene offrirebbero lo spunto questi due volumi di *Studi storici*: limitati alla prevalente, anche se non esclusiva, collaborazione degli ex-allievi del Volpe, essi sono come una rassegna *in nuce* della scuola storiografica da lui suscitata e permettono di farne il punto; ma il discorso sarebbe troppo ampio per l'ambito di una semplice recensione. L'indagine, infatti, ci porterebbe ad esaminare non soltanto il Volpe, ma la formazione e la posizione pure dei singoli collaboratori, anche

se per qualcuno il richiamo al Maestro si rivelerà forse... atto puramente sentimentale; il discorso dovrebbe frangersi in numerosi rivoli: non ha senso ad esempio — e a ragion veduta menzioniamo due autentici «allievi» del Volpe — accomunare nella stessa posizione Federico Chabod, che si è abbeverato ampiamente al Volpe ma è andato anche oltre, in parte innestando quella esperienza storiografica in altre esperienze storiografiche in parte costruendo *ex novo* una posizione tutta propria grazie alla sua maschia personalità di storico e di maestro, e un Franco Valsecchi, che ha sviluppato unicamente gli aspetti, diremmo, deteriori del Volpe modernista. Il discorso, come ognuno vede, sarebbe troppo lungo: forse lo riprenderemo in altra sede; per il momento ci limitiamo ad osservare soltanto che non è forse privo di significato il fatto che, a parte doverose eccezioni, i contributi di storia medievale presenti negli *Studi storici* ci sembrano di un livello qualitativamente assai più alto di quelli di storia moderna e contemporanea: ovviamente, anche in questo settore ci sono splendide eccezioni (da Chabod a Sestan, a Toscano) e, inoltre, non tutti i medievalisti che vi hanno collaborato possono essere considerati facenti parte della scuola del Volpe (non è certamente tale il caso di G. B. Picotti col suo dotto e fondamentale *I sinodi romani nello scisma laurenziano*); ma la differenza tra le due sezioni, viste nel loro complesso, è tale che non riusciamo del tutto ad esimerci dal molesto quesito: giusto, inconsapevole riequilibrio della realtà, questo? florido germogliare dei semi gettati in *humus* feconda dal Volpe medievalista, il Volpe delle sette ereticali e delle istituzioni volterrane, che, una volta passato su altri territori, lasciò nella medievistica italiana un vuoto tale, che soltanto a distanza di decenni incomincia a colmarsi? e per converso, sterilità del nazionalismo storiografico del Volpe modernista, di quell'esaltazione del momento dello «Stato», soprattutto sterilità di quell'«impressionismo» storiografico, che in lui era un po' una sua seconda natura, ma che pur conteneva in germe il pericolo di contribuire ad ottundere il senso della demarcazione tra la storia come problema e la storia come affresco? Quesiti molesti, come ognuno vede, ma non illegittimi.

Ma ritorniamo agli *Studi storici*. Disposti come siamo ad esaminare il significato storiografico del Volpe senza ire di parte ma anche senza abbandoni sentimentali (non abbiamo mai conosciuto il Volpe maestro, ma abbiamo troppo alta stima del Volpe studioso ed uomo di passione generosa per non sperare che egli, anche se non sarà convinto dei nostri rilievi critici, scorderà tuttavia al fondo di essi una convinzione sincera ed onesta, e non l'eco di battaglie «allotrie»), e ben convinti, comunque, come siamo del grande significato avuto da Gioacchino Volpe nella storiografia della prima metà del secolo XX, ci sia consentito dire che avremmo amato in questi due volumi un maggior impegno da parte dell'editore e degli autori. Spiace che la stampa sia piena di errori e di refusi; spiace ancor di più che circolino delle copie (proprio una di queste è toccata al sottoscritto!), nelle quali il tipografo ha dimenticato di inserire il saggio di Michele Lupo Gentile, *La battaglia di Lepanto*, del quale è rimasta traccia solo nel frontespizio interno e nell'indice. Da parte degli autori, non mancano nei due volumi saggi di capitale importanza, contributi di primo ordine, che fanno data; ma non è stata evitata quella discontinuità di valore, che sembra essere un carattere essenziale delle opere collettive. Forse, il desiderio più che umano di essere presente nell'opera in onore di colui che l'autore riconosce come proprio Maestro è stato l'unico movente di alcuni contributi (come ad esempio quello di Rodolfo De Mattei, *La concezione monarchica negli scrittori politici italiani del Seicento*); accettiamoli dunque come atti di affettuosità umana, non come contributi critici *für ewig*.

Il settore della storia d'Italia nel Medioevo è rappresentato, nei due volumi, da dodici saggi. Una ricerca minuta e puramente erudita è quella del Cognasso, «*A palo Bonizonis versus Italiam*», che affronta il difficile problema del confine alpino tra la Burgundia e l'Italia, confine ove «alla fine del secolo IX lo sconosciuto Bonizone aveva eretto un palo di frontiera che ne doveva portare il nome attraverso i secoli» (p. 205); della stessa natura è il contributo, ancor più breve, del compianto Ottokar, *Gli scioperati*

a Firenze nel '300, nel quale, sulla scorta dei risultati raggiunti dal Pozzesi, l'autore conferma sue vecchie tesi al riguardo. Abbiamo già accennato al contributo del Picotti: veramente, non nato per la miscellanea Volpe, bensì come comunicazione in una seduta della Società romana di storia patria e qui ripubblicata alquanto ampliata e provvista di note. Il tema è, come ognuno sa, tra i più arati nel campo della storia ecclesiastica dell'alto Medioevo: se ne sono occupati il Ginetti, il Cessi, il Bertolini, lo Stein, lo Ensslin, la Alessandrini, per ricordare solo i più noti; ma il Picotti, risottoponendo nuovamente ad attento esame filologico le fonti relative, riesce a dire non poche cose nuove e può concludere in maniera inoppugnabile che « i sinodi tenuti durante lo scisma laurenziano rimangono pietre miliari sulla via della completa affermazione dell'assoluto potere papale » (p. 786).

Il nome del Volpe medievalista è però meglio legato alla storia dal secolo XI in poi e giustamente assai numerosi sono i contributi dei collaboratori agli *Studi storici* in questo settore. Abbiamo già detto dello Ottokar per il Comune di Firenze; Giovanni De Vergottini scrive dottamente del tema *Comune e vescovo a Trieste nei secoli XII-XIV*, completando quanto sull'argomento egli aveva già detto nel giovanile studio *Lineamenti storici della costituzione politica dell'Istria durante il Medio Evo* (Roma, 1925) e ben documentando come « la cessione vescovile del 1253 è la vera 'magna charta' del comune autonomo di Trieste, di cui la concessione vescovile del 1295 sarà solo il corollario e logico completamento » (pp. 373-374). Il punto di vista del De Vergottini è, indubbiamente, più quello dello storico del diritto italiano anziché quello dello storico *tout court*; analogo carattere hanno i contributi di P. S. Leicht, *Su alcuni passi di giuristi italiani del secolo XIV riguardanti i Parlamenti provinciali*, dedicato in prevalenza a Federico Petrucci e a Bartolo, e di Carlo Guido Mor, *Dai 'capitularia' alle 'constitutiones' (per la storia dell'idea imperiale nel secolo XI)*. Quest'ultimo contributo è un vero modello di indagine ermeneutica, ove la ricerca sull'esatto uso dei due termini si risolve da un lato in una migliore precisazione della singolare figura di Ottone III (già troppo misurata col metro ideologico, il Mor applica decisamente ad essa un metro puramente umano) e dall'altro in un contributo « al grosso capitolo relativo al problema della rinascita del diritto romano » (p. 664). Una maggiore impostazione storiografica, nel senso tradizionale della parola, ha il saggio di Gina Fasoli, *Nascita di un mito: il mito di Venezia nella storiografia, mito — come scrive l'autrice — « bifronte, che è anch'esso verità, antico quanto Venezia, ed ancor più longevo: il mito di una Venezia magnanima, eroica, generosa, liberale, possente; il mito di una Venezia meschina, vile, avida, tirannica, stoltamente superba nella sua impotenza »* (p. 449). Il punto centrale della ricerca è la leggenda della pace del 1177 ed essa si arresta alle soglie del '500, quando il mito di Venezia riceverà in sede speculativa ben altra importanza: « il generale orientamento del pensiero politico, portato a meditare sull'ordinamento degli stati ed il rinnovato stupore davanti alla saldezza delle istituzioni veneziane, capaci di superare senza alterazioni una crisi come quella della guerra di Cambrai, convergono nella presentazione della repubblica quale modello di buon governo, quale esempio unico del migliore dei regimi vagheggiati dai teorici: lo stato 'misto' di monarchia, aristocrazia, democrazia: una repubblica degna di essere anteposta per sapienza di ordinamenti politici alla stessa Roma » (p. 479). Diciamo *per incidens* che questo tema, che la Fasoli giustamente considera come esorbitante dai limiti della propria ricerca e quindi non svolge, avrebbe potuto ricevere nuova luce dal contributo, già ricordato, del De Mattei: ivi più di una volta è sfiorato il tema della applicabilità o meno della *Lex Regia* al Doge di Venezia; ma tutto il saggio dell'insigne studioso delle dottrine politiche assevera più che dimostrare o chiarire ed è la stanca ripetizione di cose ben note (particolarmente attardata è la paginetta sul Sarpi assertore dell'assolutismo).

Con piacere abbiamo visto dedicato al Volpe studioso dei moti e delle sette ereticali l'importante contributo di Eugenio Dupré Theseider, *L'eresia a Bologna nei tempi di Dante*: il Dupré non segue le orme del Volpe nell'interpretare l'eresia come un fe-

nomeno sociale e si riallaccia a tutt'altra corrente storiografica, che nel fenomeno ereticale tende a porre in risalto, fino a farlo diventare esclusivo, l'elemento religioso, spirituale. Chi abbia consapevolezza delle grosse difficoltà nelle quali si involupa una interpretazione rigidamente ed esclusivamente sociale o classista dell'eresia non può non consentire con la rivendicazione che il Dupré fa della « decisione individuale » come « il fatto primario per la genesi dell'eresia » (cfr. p. 435); ma vorremmo anche osservare (sebbene questo discorso tocchi solo marginalmente il Dupré, la cui esposizione è per lo più piena di equilibrio e del senso delle sfumature) che la vittoria della tesi « spirituale » appare a volte troppo facile, perché inconsapevolmente è stata irrigidita la concezione avversa. Forse una più attenta ripresa degli spunti di Antonio Labriola sarebbe utile contro tale irrigidimento di una tesi, che nei suoi migliori assertori (e nello stesso Volpe) non ebbe mai quella rigidità e unilateralità, che i suoi più tardi critici mostrano di credere. Il Dupré ha un chiaro senso della diversità del momento genetico della eresia e di quello della diffusione (cfr. pp. 434-435); forse non sarebbe stato male procedere oltre sulla base di questa essenziale differenziazione. L'esaminare l'appartenenza anagraficamente sociale dei seguaci di un'eresia lascia, almeno in noi, la stessa perplessità che hanno sempre lasciato le ricerche, qualche anno fa assai di moda, circa l'esame per categorie sociali delle vittime o degli arrestati di una giornata popolare del Risorgimento: la perplessità che suscita sempre la confusione tra gli schemi della sociologia positivista e la concezione dialettica della realtà storica. Il Dupré, inoltre, sente fortissimo il bisogno di disporre il frutto delle sue ricerche entro schemi definitivi (eresia tecnica, eresia di opinione, ecc.), che, se sono di indubbia utilità pratica e denotano un commendevole bisogno di concretezza, presentano pure il rischio di spostare l'indagine su un terreno, che non sempre è quello più propriamente storiografico. Queste osservazioni, che speriamo non suoneranno al Dupré irriverenti alla sua dotta, intelligente e preziosa fatica, nulla tolgono al fondamentale capitolo che della storia dell'eresia in Italia egli ha scritto, portando per la prima volta ad integrale conoscenza degli studiosi il manoscritto *Liber confessionum et citationum hereticorum* della Biblioteca comunale di Bologna, solo parzialmente sfruttato da Luigi Aldrovandi nel 1896 e da Arnaldo Segarizzi nel 1907. Il Dupré annunzia che ritornerà su questo manoscritto in altra sede e noi attendiamo con impazienza il nuovo lavoro, ché troppe cose abbiamo appreso dal primo.

Il settore medievale degli *Studi storici* si completa con un breve ma succoso contributo di Pietro Vaccari su *La crisi delle classi nobiliari nei paesi europei durante il XIV secolo*, con l'altrettanto breve, ma sostanzialmente gracile, studio di Alessandro Visconti, *Considerazioni sullo stato visconteo e sulle cause del suo insuccesso*, e infine con due saggi alla confluenza tra la storia medievale e quella moderna: l'ampio studio di Ernesto Pontieri su *Muzio Attendolo e Francesco Sforza nei conflitti dinastico-civile nel regno di Napoli al tempo di Giovanna II d'Angiò-Durazzo* (quasi cento pagine) e quello di Giovanni Soranzo, *Studi e discussioni su « La lega italiana del 1454-1455 »*, nel quale l'autore risponde, a distanza di anni, alle critiche che nel 1924 accolsero la sua opera *La lega italiana* e discute le opinioni del Cessi, del Cognasso, del Valeri, del Barbadoro e del Pontieri. Ma, nella chiusa, il Soranzo abbandona nuovamente, come già nel 1924, il piano scientifico: compaiono i nomi della Ced, della Nato, della Ueo, si profila all'orizzonte l'ombra del Vaticano in un quesito metastorico.

Sette saggi (di essi abbiamo già detto di quello del De Mattei) abbracciano il periodo, che per consuetudine scolastica è indicato come quello della storia moderna. In questo settore eccellono due contributi: quello, fondamentale e che aiuta non poco a comprendere, sotto lo scintillio della grande politica, la realtà dello Stato spagnolo nel Cinquecento, di Federico Chabod, *Usi e abusi nell'amministrazione dello Stato di Milano a mezzo il '500*, e il contributo di Luigi Dal Pane su *I lavori preparatori per la grande inchiesta del 1766 sulla economia toscana*. Federico Chabod, che da lungo tempo aveva spostato i suoi interessi di storico e di ricercatore verso l'età contemporanea, in

questi ultimi due anni, pur non abbandonando i nuovi interessi, ha ripreso gli antichi studi sulla Milano spagnola, che di lui, giovanissimo, avevano fatto uno storico a larga fama europea: il saggio della miscellanea Volpe è inscindibile dall'altro pubblicato nella miscellanea in onore di Roberto Cessi sugli stipendi nominali e la busta paga effettiva dei funzionari dell'amministrazione milanese alla fine del Cinquecento, come dal recente articolo su un momento capitale della politica di Carlo V, apparso nella « Rivista storica italiana » del 1958. Si guarda con ammirazione a questa poliedrica attività storiografica e, se ci è permesso esprimere un augurio, vorremmo pregare lo Chabod di non farci attendere a lungo altri saporosi frutti della sua grande capacità di storico del secolo XVI. Il contributo del Dal Pane è di natura più particolarmente documentaria: spesso è più trascrizione dei documenti preparatori dell'inchiesta ordinata dal giovanissimo Pietro Leopoldo che utilizzazione critica del materiale pubblicato; d'altra parte a sorreggerci nell'interpretazione c'è la *Storia del lavoro in Italia*, dello stesso Dal Pane, giunta ora meritatamente alla seconda edizione, e la ricchezza del materiale presentato in questo contributo è tale, che lo studioso della Toscana settecentesca non può prescindere più da esso. Analoga importanza manca certamente nel touffu saggio di Luigi Bulferetti, *I piemontesi più ricchi nell'ultimo secolo dell'assolutismo sabaudo*, non sempre perspicuo, anzi avventato nelle conclusioni ultime. Per il motivo già esposto (e cioè la nostra ignoranza di esso), non parliamo del saggio di M. Lupo Gentile su *La battaglia di Lepanto*; ricordiamo infine che il settore della storia moderna è completato da un saggio di Ruggero Moscati, *Nella Sicilia di Carlo VI*, ben documentato e preciso, e dalle *Notizie della nunziatura apostolica a Venezia prima del crollo della Serenissima* di Massimo Petrocchi, redatte « più con l'interesse che hanno vecchie carte per la storia del costume, anziché con la preoccupazione dell'esame di una vasta problematica politico-diplomatica » (p. 711).

Una maggiore ricchezza quantitativa e qualitativa è presente nei contributi dedicati alla storia del Risorgimento e dell'età contemporanea. Intanto: un argomento esclusivamente straniero, e cioè *La trasformazione della Confederazione svizzera in stato federativo (1848)*, trattato da Maurice Battelli. Ma restiamo all'Italia. Il periodo francese è presente con il nitido saggio *L'Austria e la repubblica cisalpina* di Carlo Zaghi, ormai specialista in titolo in questo settore politico-diplomatico; Nino Cortese e il compianto Ettore Rota trattano invece degli ultimi guizzi del periodo napoleonico e delle prime avvisaglie del momento più propriamente risorgimentale. *Il Murat e la Carboneria napoletana nella prima metà del 1814* è il titolo del saggio del Cortese: la competenza dell'autore in tale campo è ben nota e anche in questo succoso saggio egli riesce a liberare il terreno da false notizie che ne hanno reso difficile lo studio (si veda, ad esempio, la nota di p. 219 circa alcuni documenti carbonari); meno conquista la convinzione del lettore il saggio del Rota su *Il mito dell'indipendenza a Milano nel 1814 e la leggenda di un partito austriacante*: in questo che probabilmente fu l'ultimo scritto suo il Rota resta fedele alla vocazione iconoclastica che sempre contraddistinse la sua indefessa attività di studioso (questa volta il bersaglio polemico è stato la Belgioioso e con essa tutti coloro che hanno parlato del partito moderato milanese come di una « moderateria feudale e monarchica ») e con ogni sforzo si industria a far comparire sotto quello che una lunga tradizione ha presentato come un partito austriacante un partito « austriacante, in senso sostanzialmente antiaustriaco » (p. 939). Francamente, preferiamo l'iconoclastismo del Rota di tanti anni fa.

Venendo agli anni centrali del Risorgimento, se il contributo di Federico Curato, *La situazione interna delle Due Sicilie nel 1847 secondo i dispacci degli inviati francese ed inglese a Napoli*, difetta di una certa mancanza di chiarificazione circa l'ambito della ricerca e il preciso significato dell'espressione « situazione interna », per le brevi pagine che Emilia Morelli pubblica col titolo *Note sul biennio 1831-1832* confessiamo di non essere riusciti ad afferrare la tesi che pur deve esserci. Può darsi che, come scrive la dotta autrice, tra le cause non ultime « dell'insorgere sempre più prepotente della que-

stione romana » debba annoverarsi « persino quel suo viso brutto e incapace di ispirare simpatia » (p. 674): il viso cioè di papa Gregorio XVI; diciamo: può darsi, giacché in questo buffo mondo tutto è possibile; ma che senso ha il dire « che il 1831 rappresenta il ponte di passaggio fra i sogni di ieri e le realizzazioni di domani, mentre il 1832 ha inizio quella situazione ideologica e politica che accompagnerà, con alterne vicende, gli Italiani fino al 1870 » (p. 667)?

Ottimi sono invece i due saggi dei quali beneficia Giuseppe Mazzini: Alberto Maria Ghisalberti in *Mazzini sulla lunga via di Roma* fa molta luce esatta sulla posizione del Mazzini in quei fortunosi e drammatici mesi del 1848 e dà anche dei contributi filologici di primaria importanza, come l'attento esame della duplice redazione (accursiana e lambertiana) della lettera all'Accursi del 5 dicembre 1848, così ricco di risultati sostanziali; Ernesto Sestan in *Mazzini e il mondo della storia* sviscera in maniera definitiva l'argomento, che egli per la prima volta si è posto con tutta la finezza che è abituale al suo ingegno, e non possiamo che accettare la conclusione alla quale egli giunge. « La posizione fondamentale del Mazzini di fronte al mondo della storia... (è) la posizione del profeta animato da una fede ardente, incrollabile nel futuro, ma da un tiepido interesse per il passato, o del passato solo in quanto proteso a preparare e spiegare l'avvenire » (p. 967); « Nel Mazzini, la sua teologia della storia non si appoggia, nella sua essenza, a nessuna armatura di concrete conoscenze storiche; non è linea sintetica dedotta dall'analisi degli avvenimenti storicamente prodottisi ed accertati » (p. 943).

Ad un tema assai più vasto, di storia della storiografia, dedica il proprio contributo Franco Valsecchi, *Appunti per una storia della storiografia sul Risorgimento. Gli inizi*. Il titolo, come ognuno vede, ha un duplice limite prudenziale: l'uno di ordine materiale e cronologico, « gli inizi », l'altro di ordine qualitativo « appunti ». E in realtà il saggio del Valsecchi ha tutta la gracilità di qualcosa che è rimasto allo stadio di appunti, anche se la stesura formale sia stata assai ben curata in un intento letterario, che è presente in tutti i suoi scritti; ma osiamo ritenere che anche gli appunti, se si decide di darli alla stampa, devono avere sicurezza di informazione e vigore di logica. Purtroppo ambedue le doti mancano in questo contributo del Valsecchi: la scelta degli autori esaminati risulta spesso arbitraria, l'interpretazione risente di più di un pregiudizio, la bella frase sostituisce il più delle volte l'illuminazione delle posizioni esaminate. Forse ha nuociuto al Valsecchi l'essersi, per la parte che concerne la storiografia democratica, servito come fonte principale degli scritti di Luigi Bulferetti, ben noti, e non certo favorevolmente, agli studiosi; non sapremmo spiegare in altro modo la supervalutazione fatta dal Valsecchi di un Tucci o di uno Gnocchi Viani (cfr. pp. 1081-1082), trascurando altre voci ben più rappresentative e significative e dimenticando soprattutto i legami con la storiografia risorgimentale vera e propria.

E il Piemonte risorgimentale: questo tema così caro e così importante nell'opera storiografica del Volpe? Esso è presente negli studi in suo onore solo indirettamente, attraverso il saggio di Felice Battaglia, *Alcune notizie sul conte di Cavour e l'emigrazione meridionale a Torino*, ricco di quattro inediti. Con la gustosa ricostruzione che Walter Maturi, stimolato da un accenno dello stesso Volpe del lontano 1913 e dai posteriori studi di Angelo Tamborra, fa di *Le avventure balcaniche di Marco Antonio Canini nel 1862* siamo già nella storia del regno d'Italia, anche se ancora si respira da tutti i lati il clima del Risorgimento (esatta l'osservazione del Maturi circa la concordanza della posizione del Canini e di quella del Mazzini circa la funzione dell'Ungheria nell'auspicata confederazione danubiano-balcanica). Corredato da un buon manello di documenti, il saggio del Maturi delinea bene l'aspetto — come dire? — diplomatico dell'azione del Canini, cogliendone felicemente anche le rare implicazioni ideologiche, e chiude, crediamo, questa indagine, che certo non è della grande storia ma che si avrebbe torto a considerare soltanto come piccola curiosità; sbiadita invece è la conoscenza che il Maturi pare abbia del Canini precedente, lo sfrattato da Venezia e l'esule da Roma nel 1849: il chiamare sansimoniane le sue idee socialiste è insufficiente.

Infine, due notevoli contributi di storia diplomatica per l'età contemporanea arricchiscono gli *Studi storici in onore di Gioacchino Volpe*: Augusto Torre esamina per la prima volta sulla base dei documenti diplomatici italiani *Il progettato attacco austro-ungarico alla Serbia del luglio 1913*, fino ad oggi studiato solo sui documenti austriaci e tedeschi; Mario Toscano affronta da par suo il problema *Di alcuni falsi e omissioni nel Libro bianco tedesco sulle origini della seconda guerra mondiale*.

ARMANDO SAITTA

PIER PAOLO PASOLINI, *Una vita violenta*, Milano, Garzanti, 1959, pp. 390.

È stato osservato da più recensori che le due parti di cui si compone *Una vita violenta* di Pier Paolo Pasolini spezzano il romanzo in due tronconi, ciascuno indipendente dall'altro, giacché ognuno è animato da uno spirito diverso, è tessuto con un diverso punto e diversa è anche la qualità del filo adoperato. Inoltre il concorso dei giudizi favorevoli riguarda in genere la prima metà; per la seconda metà è invece più usuale una certa severità di giudizio, giustificata dal fatto che il Pasolini, in questa ultima parte, si sarebbe lasciato tentare da soluzioni facili o quanto meno meccaniche, lasciando che il piano di crescita dei suoi personaggi evolvesse non per giustificazioni maturate all'interno dei personaggi stessi, ma per l'intervento, dall'esterno, di un meccanismo psicologico, già preparato, applicato ai personaggi, come la «carica» a un giuocattolo. Si tratta di una «carica» le cui molle ideologiche sono facilmente riconoscibili.

La seconda parte di *Una vita violenta*, incomincia con Tommaso, che è il protagonista del romanzo, che esce di galera, dove ha passato un anno per una coltellata inflitta, nell'ultima pagina della prima parte, a un suo compagno di vita, durante un furioso litigio. In carcere Tommaso ha avuto tutto il tempo di riflettere: oramai ha deciso che, una volta fuori, tenterà di dare uno scopo alla sua vita, fino allora trascorsa all'insegna del non senso e della brutalità pura, e di inserirsi comunque nella società degli uomini. Intanto non abiterà più in quella baracca di Pietralata, con le pareti di legno marcio e il tetto di lattoni, dove è sempre cresciuto: al «suoi» è stato assegnato un appartamento Ina-Case, di due stanze e cucina, al terzo piano di uno di quei grossi palazzi di colore bianco, colore che intenerisce il cuore di Tommaso, apparendogli come il simbolo della pulizia morale, sulla quale ha deciso di «mettere» la sua vita. Così uscito di prigione si mette a cercare un lavoro vero e onorato e, con l'aiuto di un suo ex amico non di vita, lo trova, come facchino, ai Mercati Generali. È un lavoro duro, con levatacce alle cinque del mattino e la schiena che a sera ti si spezza per i pesi che hai portato: ma, si sa, è sempre stato così: il pane costa sangue. Contemporaneamente Tommaso rintraccia una sua amichetta, Irene, con la quale aveva filato prima di andare in carcere, naturalmente da «ragazzo di vita»: ora ha invece intenzioni serie; escono la domenica, qualche volta il sabato, e passeggiano parlando poco, come fanno i fidanzati, e quando vanno al cinema, ci vanno per vedere il film e non per fare all'amore. E Tommaso non vuole nemmeno rimanere estraneo all'attività politica, anche se nella scelta del partito cui iscriversi, dimostra una grande perplessità. Comunque la «Democrazia Cristiana» è il partito dei «signori». E se ci si iscrivesse anche lui? «Nun è n'idea sbajata, a Tomà!», gli risponde Irene, «e poi essendo de quer partito un domani ce pò esse sempre un aiuto.... qualche lavoro.... E poi accostasse alla Chiesa uno cià sempre n'altro conforto».

Ma nei suoi progetti di diventare un uomo per bene Tommaso si vede ben presto intralciato da un guaio che gli capita: si ammala di tubercolosi e è costretto a chiedere il ricovero al Forlanini, mollando l'appartamento, due camere e cucina Ina-Case, Irene e il lavoro. Quando esce dal Forlanini, riprende la strada della «ricostruzione», anche se con più amarezza e meno ingenuità di prima. Si iscrive al Partito Comunista, giacché in ospedale ha avuto modo di aprire gli occhi sulla realtà, in occasione di una ri-

volta degli ammalati contro la direzione, soffocata con i manganelli dalla Celere. Torna a lavorare ai Mercati Generali e a rivedere Irene. Certo sulle possibilità di diventare un ragazzo positivo non è più così ottimista come prima di ammalarsi: il lavoro, nonostante la buona volontà, rende poco: dopo avere pagato la rata del vestito e dato qualche soldo in casa non ci rimane niente. Ma quando uno ha una fidanzata che vuole sposare, deve pure portarla la domenica al cinema e comprarle il gelato. Così Tommasino una volta per rimediarsi qualche soldo in più ha una ricaduta di «ragazzo di vita». S'intende una volta sola.... Comunque.... Ma è proprio il «sistema» che non funziona. Figurati che Tommaso scopre che anche al Partito un paio di quelli che dicono di crederci di più vivono di piccole ruberie e ladrocini. È proprio la società che è marcia! E il personaggio di Tommaso comincia improvvisamente a colorarsi di nero, anche se inconsapevolmente: diventa una denuncia di disperazione, la prova che ci si trova in una situazione irrimediabile. Arrivato a questo punto nella lettura del romanzo, il lettore comincia a sospettare il peggio, che infatti viene. L'Aniene staripe, sradicando, con la sua furia, le baracche del Tiburtino. Molte famiglie sono in pericolo di vita. Tommaso, nascondendo uno slancio di altruismo, di fronte agli amici, dietro la voglia di fare il «bravo», aiuta i pompieri nell'opera di salvataggio. E salva in effetti una donna, per giunta una «mondana», decretando per contro la sua morte. Infatti per il tremendo sforzo patito e le tante ore passate in acqua ha una ricaduta di t. b. c., e questa volta muore.

Dunque la storia procede secondo un meccanismo elementare, svolgendo la seguente tesi: data l'attuale struttura della società, lo sforzo di un ragazzo, che per giunta non trova alcun soccorso nel *milieu* familiare dove ha avuto il «bene» di nascere, verso una qualche forma di serietà e di produttività nella vita, è destinato a essere frustrato. Infatti Tommaso per ogni punto che segna al suo attivo, ne deve registrare il doppio al passivo: gli è stato assegnato un appartamento due camere e cucina Ina-Case: ebbene, non appena ci mette piede si vede morire i due fratelli più piccoli, nello spazio di un paio di mesi; uscito di galera, ha deciso di mettere la testa a partito: ebbene, ha appena trovato lavoro e si è appena messo «sul serio», anche con la ragazza, che deve mollare tutto e andare a curarsi al Forlanini; guarito della t. b. c., almeno così pare, riprende la dura strada delle buone intenzioni: ebbene, proprio dopo avere compiuto il suo primo atto di solidarietà sociale, proprio nel momento in cui diventa un personaggio «positivo», sopravviene la morte, a cancellarlo. Comunque che questa sia la «tesi» o un'altra, che viene svolta nella seconda parte di *Una vita violenta*, non importa: quello che importa, e che è stato in genere notato, è che in questa seconda parte esiste una duplicità di piani ideologici e sentimentali, di cui l'uno, quello dell'autore, risulta prevaricante rispetto all'altro, quello del personaggio, che allora diventa un robot, essenzialmente «non vero».

Ma secondo noi questa stessa duplicità è riscontrabile anche nella prima parte. Naturalmente nascosta con furbizia e talento: comunque anche nella prima parte si riproducono i due piani: la contraddittorietà tra la materia parlata e la materia scritta. Si dice che questa prima parte è il massimo esempio in Italia di una scrittura «mimetica»: cioè di una scrittura il cui intento non è di «speculare» sul «reale», ma di darlo, così come è, non attraverso le elaborazioni ideali di cui è stato oggetto da parte della «Storia», ma nei suoi aspetti di materiale grezzo, la cui vitalità è di natura fisica, tale che scatta anteriormente a ogni qualificazione morale. Si tratterebbe di una scrittura il cui meccanismo d'invenzione non produrrebbe idee e sentimenti, ma pezzi di materia viva, non ancora organizzata in forme storicamente riconoscibili e, quindi, sottratte a ogni possibilità di giudizio. La sua «verità» non è di natura ideale: si tratta di una materia che è tanto più «vera» quanto maggiore è la quantità di energia che sprigiona. Con una scrittura del genere si attua di colpo il superamento dell'ordine dei valori morali o storici. In effetti nella prima parte del libro il Pasolini potrebbe

avere attuato detto superamento. Per duecento pagine Tommaso e i suoi amici parlano, mangiano, rubano, fanno a pugni e all'amore, senza che le loro azioni si possano riferire a un dover essere, morale e sociale, tale che, nella misura in cui esse a questo si avvicinino o si allontanino, risultino vere o false. Esse scontano la loro « verità » in un tutt'altro ordine di fatti: nell'intensità vitale con la quale sono compiute, nel loro spirito naturale. Così nella prima parte di *Una vita violenta* il racconto procederebbe non secondo il punto di vista dell'autore e nemmeno secondo quello dei personaggi: ma secondo il punto di vista delle « cose ».

Ma è proprio vero quello che stiamo dicendo? Siamo proprio sicuri che l'autore, di fronte alla materia narrativa, si limiterebbe a provocarne l'emersione, astenendosi dall'intervenire con operazioni di giudizio? La prima smentita, a una interpretazione del genere, ci viene dalle intestazioni dal Pasolini adottate in capo a ogni capitolo, e, soprattutto, dalla seconda di esse, che si riferisce al famoso capitolo delle ruberie, il secondo della prima parte, che dovrebbe essere il più « mimetico » di tutti. Il titolo di questo capitolo è « Notte nella città di Dio », dove è fin troppo facile leggerci un contrappunto moralistico sostenuto dalle parole opposte di « notte » e di « Dio ». Così scatta fin dal titolo una posizione di giudizio nei confronti della materia maledetta di cui l'autore racconta, per cui essa appare come un inferno vissuto dagli uomini nell'ambito di una città, che, invece, fu costruita per viverci una vita di ordine e di « opere ». E altre smentite s'inseguono nel corso del capitolo stesso, dove l'operazione moralistica può essere rilevata proprio nel momento di massima drammaticità. Tommasino, Lello e gli altri hanno consumata l'intera notte in bravate e ruberie, esaltati dal clima di violenza e di brutalità. E quasi mattina. Tommasino e Lello, dopo avere dormito un po' sulle panchine di Piazza Vittorio (e la cosa non è del tutto verosimile giacché si è nel mese di dicembre che anche a Roma è un mese freddo), riprendono la strada verso casa. Hanno raggiunto la fermata di un tram qualunque che li avvicini alla borgata e aspettano che arrivi. « Lello si mise a sedere sull'orlo del marciapiede. Allungò le gambe, e s'appoggiò con la schiena ai calcinacci del muro. 'Mo' quanno affitti, qua!' fece con una smorfia: ma si rassegnò subito, la faccia gli si rischiarò, e, sbragato sul marciapiede, ricominciò a cantare. Tommasino s'accomodò vicino a lui all'impiedi, appoggiandosi al muro.... Si sentiva soddisfatto della vita, anzi quasi sazio, e aspettando, non gli restava che sbadigliare un po' ».

Il tram tarda a arrivare e Lello e Tommasino continuano a assaporarsi la loro felicità. Ma Pasolini a questo punto decide che si tratta di una « felicità » non giusta: costruita di materiali falsi, giacché per lui il « vero » è la « storia », e la « storia » è il « bene ». Così fa scattare un congegno di punizione, meccanico e semplicistico, del tutto similmente a quello che avviene nella seconda parte del romanzo. Fin da quando si parla della tranquilla contentezza di Lello e di Tommaso, tu capisci che qualche cosa di tragico e di spiacevole sta per accadere: e la sensazione diventa ancora più precisa, allorché qualche riga dopo leggi: « Non c'era nessuno proprio. Pareva che invece che farsi giorno si fosse fatta più notte: che tutti se ne fossero ritornati a letto, lasciando piazze, strade, viali, sottopassaggi a quel buio in cui brillava senza scopo l'illuminazione comunale, rischiando a giorno i selciati lucidi di acqua appiccicosa ». Di lì a poco passa il tram: Lello nel tentativo di salirci in corsa, finisce con le mani e le gambe sotto le ruote. La punizione che qui scatta è di natura ontologica. L'oggetto di essa non è tanto Lello quanto la pretesa di potere essere felici al di là di uno schema di produttività storica. Nella seconda parte del romanzo scattano invece congegni di condanna nei confronti dell'attuale struttura della società, che non permette alla « Storia » di procedere, secondo i suoi schemi di produttività, sempre volti al meglio.

In queste condizioni è naturale che non si possa parlare, nemmeno per la prima parte del romanzo di Pasolini, di una scrittura « mimetica », come si potrebbe essere tentati di fare, a una prima vista. Il vero è che Pasolini, e in questo è il suo limite, non

riesce mai a superare l'ordine dei valori morali o storici, che d'altra parte, non essendogli del tutto propri, organizza in spunti ideologici molto convenzionali, ricavati, con notevole approssimazione, da dottrine genericamente marxiste. E la riserva moralistica o le sue ambizioni ideologiche sono sempre presenti dietro ogni parola di *Una vita violenta*, anche se nella prima parte è come se, di tanto in tanto, sfuggissero all'autore, che intanto si è distratto. Di che natura sono le «distrazioni» dello scrittore Pasolini? Naturalmente di ordine estetizzante — s'intende nella accezione meno banale. Il suo è un estetismo che ha bandito i contenuti del vecchio decadentismo, e ha indossato panni più adatti ai nostri tempi tanto meno smorfiosi di quelli di ieri. La filologia gli è venuta in soccorso. Operazione appassionante, cui Pasolini si vota con fervore, smemorandosi. È quello che accade nella prima parte di *Una vita violenta*. Lo scrittore sceglie tre o quattro «fatti» di violenza, magari traendoli dalla pagina della cronaca del *Messaggero*. In effetti non era difficile qualche anno fa leggere in questo giornale di aggressioni di cui erano vittime, di notte, i benzinari, alle porte della città, o le macchine degli stranieri in momentanea sosta dinanzi a alberghi o a luoghi di ristoro. Né era difficile leggere di manifestazioni di missini, contro il soggiorno a Roma di delegazioni, in arrivo da paesi d'oltre cortina. Pasolini prende questi fatti di cronaca e, portandosi sul luogo dove si svolsero, si applica a ricostruirli, con la lussuria del filologo. A malapena riesce a raffrenare frenesie di precisioni e furori di esattezza.

Con minuzioso accanimento i «fatti» vengono rievocati dentro i limiti in cui avvennero. Non solo nei limiti aneddotici ma anche in quelli linguistici. Si tratta di un'operazione di trascrizione, indubbiamente affascinante per la meticolosità con cui viene condotta, ma non «capitalizzabile» che in termini di talento. È che questi «fatti» siano delle «trascrizioni», cioè che essi esauriscano ogni loro significato nella ricostruzione filologica di cui sono stati oggetto, si rivela con estrema evidenza, allorché Pasolini, provandosi con essi a «fare romanzo», questo non scatta. *Una vita violenta*, nelle intenzioni dell'autore, riguarderebbe un'arco di circa quindici anni. Ora è proprio la dimensione del «tempo» a mancare nel romanzo di Pasolini. Nel primo capitolo Tommasino è un bambino e poi, da una pagina all'altra, il lettore, senza rendersene conto, se lo ritrova già «grande», coinvolto in violenze e ruberie. E che Pasolini ha preteso di «fare romanzo», ammassando, gli uni sugli altri, fatti essenzialmente identici, cioè misurati da uno stesso tempo psicologico: e non è sommando identici tempi psicologici che si ottiene un tempo storico. L'operazione romanzo è dal Pasolini condotta dal di fuori: allineando i fatti, verso i quali l'autore non ha interessi di narratore, ma curiosità di filologo, l'uno a fianco dell'altro, e legandoli con il filo di uno stesso personaggio, che, non essendo che un filo, può essere o di semplice cotone o di coda di cavallo, cioè Tommasino o Lello. (Infatti nessuno può affermare con sicurezza, per le prime duecento pagine, chi dei due è il vero protagonista. Diventando più banale la materia, nelle ultime duecento pagine, la rivelazione risulta più facile). L'impegno narrativo è invece del tutto affidato all'ingenuo meccanismo di una «tesi», estranea ai fatti «riportati» e ai veri interessi dell'autore, che non sono, come sembrerebbe, di ordine realistico, ma di natura essenzialmente filologica. Distinzione su cui ha insistito Elio Vittorini, che nell'intento di impedire l'equivoco di intendere la narrativa pasoliniana sulla stessa linea di quella del Gadda, con la quale presenta somiglianze di strumentazione fin troppo evidenti, ha scritto sul suo *Diario in pubblico*: «Pasolini ottiene effetti analoghi a quelli del Gadda presentando travestiti da realistici interessi che direi essenzialmente filologici. Mentre il Gadda presenta travestiti da filologici interessi che sono essenzialmente realistici». E si tratta di una differenza sostanziale, dal punto di vista della «grossezza» dello scrittore, che nessun dilemma amletiano riuscirebbe a smorzare.

ANGELO GUGLIELMI

LIBRI RICEVUTI

SOLOMON ADLER, *Dal Kuomintang alle Comuni del popolo*, Roma, Editori Riuniti, 1959, pp. 262. « La prima rigorosa sintesi storica dei grandiosi rivolgimenti economici che hanno trasformato il volto della Cina del dopoguerra ».

CARLA APOLLONIO, *Romantico: storia e fortuna di una parola*, Firenze, Sansoni, « Biblioteca del Leonardo », 1958, pp. 241. — Si tratta di una ricostruzione piuttosto scolastica delle polemiche romantiche. Le osservazioni sui termini « patetico », « pittoresco », « romanzesco » e « romantico » non riescono a dar vita ad un discorso storico-critico, e le notazioni bibliografiche integrano solo in minima parte i volumi del Belloirini. (AURELIO LEPRE).

ALBERTO ARBASINO, *L'anonimo lombardo*, Milano, Feltrinelli, « I contemporanei », 1959, pp. 569.

HENRI AUREAS, *Carlo Porta*, Paris, Didier, 1959, pp. 274.

HELMUT BERVE, *Storia greca*, pref. di Piero Meloni, trad. di Fausto Codino, Bari, Laterza, 1959, pp. 855.

ANTONIO BAROLINI, *Elegie a Croton*, Milano, Feltrinelli, 1959, pp. VII-93. — L'autore è un vicentino, che come tutti i vicentini ha trasportato la sua Vicenza nella nuova patria, e questa volta in America. È quello stesso Barolini che fu presentato da Pietro Pancrazi, in un articolo sul *Corriere della Sera*, per *La gaia gioventù* (1938). È stato sempre un antiermetico, e il suo verseggiare si svolge con una sua volubilità dolce-arguta, che in certi tratti potrebbe anche richiamare la poesia di Whitman. Il titolo del volume si riferisce a Croton-on Hudson, una cittadina non molto lontana da New York, dove il poeta vive. (L. R.).

FELICE BATTAGLIA, *L'insegnamento di Bertrando Spaventa a Bologna*, Bologna 1949; *Lettere di Angelo Camillo De Meis a Donato Jaia*, Bologna 1950; *Lettere di Angelo Camillo De Meis a Pasquale Villari*, Bologna 1950; *Lettere di Francesco De Sanctis a Luigi Settembrini*, a Carlo Lozzi, a Pietro Ellero, e ad altri, Bologna 1956;

Le ultime vicende elettorali di Francesco De Sanctis con le lettere e documenti inediti, S.E.I. « Convivium » 1956; *Lettere di Angelo Camillo De Meis a Ruggiero Bonghi*, Bologna 1956; *Lettere di Angelo Camillo De Meis a Silvio Spaventa*, Bologna 1958. Si tratta di un gruppo di interessantissimi inediti, a cui dedicheremo un articolo di varietà, o una particolare recensione, nei prossimi fascicoli. (L. R.).

CESARE BOZZETTI, *Il teatro del secondo Ottocento*, Torino, U.T.E.T., 1959, pp. IX-103; Id., *La formazione del Nievo*, Padova, Liviana Editrice, 1959, pp. VI-225. — Felice discussione critica sulla primissima giovinezza letteraria del Nievo. (L. R.).

BUFFON, *Storia naturale*, a cura di Marcella Renzoni, Torino, Boringhieri, « Classici della scienza », 1959, pp. XXXI-581.

GIOVANNI COMISSO, *Felicità dopo la noia*, Milano, Mondadori, 1959, pp. 189. — Non è una novità, ma sono racconti che si rileggono volentieri, perché ci troviamo davanti ad un autentico scrittore. Rispetto alla prima edizione, questa nuova è notevolmente impinguata. Citiamo fra le varie pagine, *La sagra delle indemoniate*, e *L'orologio di Adele*. Al solito il Comisso presenta tutto il suo mondo con una commozione umana rigorosamente dissimulata. (L. R.).

SIRO A. CHIMENZ, *Il canto XXVII dell'Inferno*, Roma, Signorelli, 1958, pp. 40. — È questa una delle letture della *Nuova « Lectura Dantis »*, che si tiene e si pubblica a cura di Siro A. Chimenz. Piuttosto che delle novità interpretative contenute in questo interessante studio del dotissimo e solerte studioso, pensiamo sia meglio dare qui la significativa lista delle letture finora apparse. *Dell'Inferno*: SIRO A. CHIMENZ, il canto II; A. RENAUDET, S. A. CHIMENZ, il canto IV; A. PAGLIARO, il canto V; U. BOSCO, il canto VIII; M. SANSONE, il canto X; B. NARDI, il canto XI; G. GETTO, il canto XVII; M. PRINCIPATO, il canto XXI; G. G. FERRERO, S. A. CHIMENZ, il canto XXV; M. FUBINI, il canto XXVI; S. A. CHIMENZ, il canto XXVII; N. SAPEGNO, il canto XXIX. *Del Purgatorio*: M. SANSONE, il canto I; V. PERNICONE, il canto XI; A. RONCAGLIA, il canto XXVI; U. BO-

sco, il canto XXIX. Del *Paradiso*: A. PÉZARD, il canto VIII; S. A. CHIMENZ, il canto XIX e il canto XXIX, e il canto XXXIII. (L. R.).

LEONE DE CASTRIS, *Italo Svevo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1959, pp. 357. — È un volume scritto con molta diligenza e coscienza. La Livia Veneziani mi aveva dato a leggere una volta una grossa tesi di laurea, che deve essere stata per l'appunto cotesta di Leone De Castris. Trovo un po' esagerato che si voglia ricondurre lo Svevo alla tradizione che doveva manifestarsi nella rivistina di Firenze « *Solaria* ». Il problema della nascita ideale e poetica dello Svevo a noi appare molto più complesso. Ma intanto lodiamo questo volume d'un giovane, perché molto attento e non generico. (L. R.).

BARUCH DE SPINOZA, *Etica*, trad. di Sossio Giannetta, Torino, Boringhieri, « *Enciclopedia di autori classici* », 1959, pp. 330.

BEPPE FENOGGIO, *Primavera di bellezza*, Milano, Garzanti, 1959, pp. 210. — Fenoglio ha saputo darci un romanzo sul fascismo e sulla Resistenza, che è tra i più felici di questi anni. L'originalità del libro deriva soprattutto dall'aver posto al centro della vicenda un giovane intellettuale, studioso di lingua inglese e innamorato della civiltà anglosassone, descrivendo ogni fatto con gli occhi del protagonista. Così, l'antifascismo di una classe liceale, gli aspetti pagliacceschi e criminali del fascismo, le esperienze tragiche e grottesche dell'esercito italiano di allora, tutto viene garbatamente e sottilmente interpretato dal giovane studente, che è stato soprannominato « Johnny » dai compagni e che intercala gli inni del « regime » con *It's a long way to Tipperary*. « Johnny » passa attraverso la guerra e finisce per farsi partigiano; ed anche questa seconda parte ha pagine efficaci. Ma è soprattutto nella prima che Fenoglio ha la mano felice, perché sa dosare al punto giusto la caricatura e l'amarezza, facendo leva soprattutto sul contrasto tra questo intellettuale antifascista « all'inglese » e ciò che lo circonda (e ricordiamo le pagine sull'addestramento degli allievi ufficiali e quelle sul 25 luglio). (GIAN CARLO FERRETTI).

CESARE GALIMBERTI, *Linguaggio del vero in Leopardi*, Firenze, Olschki, « *Saggi di lettere italiane* », I, 1959, pp. 166.

GIOVANNI GRAZZINI, *Riflessi di vita della cultura nelle pagine della « Nazione »*, estratto da « *La Nazione* » nei suoi cento anni, 1859-1959, Firenze, 1959, pp. 167-208. — Questo è uno dei migliori scritti apparsi il 19 luglio in un numero strabocchevole della *Nazione*, in occasione del Centenario. Il Grazzini è il curatore del volume del Tigri, *Il montanino toscano nella guerra del '59*, da noi annunciato nel numero di maggio di quest'anno di « *Belfagor* » (« *Libri ricevuti* », p. 377), e, con inverosimile nostra distrazione, mutilato del nome del curatore. E qui se ne fa ammenda. Questo estratto è adorno di bellissime fotografie, del Lorenzini, del Carducci,

del Capuana, del Martini giovane, del De Amicis, e infine di Giannotto Bastianelli, per citare soltanto quelle che più ci hanno interessato. C'è anche la riproduzione di una stampa « Concerto al teatro Pagliano a beneficio della sottoscrizione nazionale per l'acquisto di un milione di fucili proposto da Garibaldi ». I giudizi del Grazzini sono sempre molto moderati e cauti: qualche volta interlineari: a buon intenditor, pare che voglia dire l'autore, poche parole. Si vede poi, nell'esattezza dei dati, la disciplina dello studioso, non del semplice giornalista. (L. R.).

AUGUSTO GUZZO, *Scritti critici e studi d'arte religiosa*, Torino, Edizioni di « *Filosofia* », 1959, pp. 253. — Ecco la lista dei saggi, molto vari, che compongono i volumi: « *Carducci* », « *Grecia e Roma* », « *Wagner* », « *Beethoven* », « *Goethe* », « *Poesia inglese e in inglese* », « *Frate Angelico* », « *Studi su la Russia* ». E poi: « *Studi d'arte religiosa* », « *Il Cristianesimo nel Paradiso di Dante* », « *Pittori toscani e umbri* », « *Il Gregoriano e Palestrina* », « *Il Gotico e l'Italia* ». Sul saggio dantesco, cfr. la nostra recensione in *Problemi di metodo critico*. (L. R.).

WIDO HEMPEL, *Giovanni Verga: « I Malavoglia »*, Bohlau Verlag, « *Studi Italiani - Band 4* », Köln-Graz, 1959, pp. 246.

MAREK HLASKO, *L'ottavo giorno della settimana*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 351.

THOMAS HODGKIN, *Nazionalismo nell'Africa coloniale*, Roma, Editori Riuniti, 1959, pp. 149. — « Una coraggiosa analisi sugli aspetti economici, politici, religiosi della condizione umana nel continente nero ».

ETTORE JANNI, *Pagine scelte dal « Giardino di Esculapio »*. A cura di Pietro Castellani, Milano, Edizioni del « *Giardino di Esculapio* », 1958, pp. viii-275. — Ettore Janni, critico letterario del *Corriere della Sera* per più di vent'anni, nel 1925 dalla trionfante dittatura fascista fu costretto a lasciare la redazione del giornale insieme con i direttori, Luigi e Alberto Albertini. Tre anni dopo, nel 1928, incominciò a pubblicare « *Il Giardino di Esculapio* », una rivista di storia della medicina, edita a Milano dalla casa « *Prodotti Roche* » e mandata in omaggio ai medici di tutta Italia. La rivista fu pubblicata con assiduità esemplare sino al 1° luglio 1943 e riprese a vivere il 1° gennaio 1948 dando la continuazione del saggio su Maria dei Medici, regina di Francia, rimasto interrotto alla prima parte. Il « *Giardino* » presenta ancora anonimi i saggi storici e letterari, e le varie rubriche, ma fu redatto tutto, « di pugno di Ettore Janni, dalla prima all'ultima pagina », secondo quel che afferma Paolo Leocaldano (in *Ricordo di Ettore Janni*, premesso al volume terzo dei *Poeti minori dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1958). A noi sembra difficile, per non dire impossibile, ché il dotto umanista scrivesse di Virgilio e Petrarca, di Leonardo ed Erasmo, e nello stesso tempo trattò, per dare un esempio, delle bronchiti estive, e preparò la « *pagina terapeutica* ». E da augurare

quindi che l'antologia curata da Pietro Castellani in una seconda edizione contenga non solo una più ampia scelta di saggi storici e critici ma anche la bibliografia compiuta di Ettore Janni. In Italia seguitiamo a preparare le bibliografie critiche degli scrittori dell'ultimo secolo soltanto con i saggi raccolti in volume e con gli articoli delle riviste speciali, storiche o non storiche che siano, mentre la parte maggiore e, spesso, anche migliore degli articoli e dei saggi rimane dispersa e dimenticata nelle terze pagine dei grandi quotidiani oppure, è il caso del « Giardino di Esculapio », in riviste ignote agli studiosi professionali. Così la memoria di Ettore Janni è affidata a pochi libri senza rilievo per i cronisti della letteratura contemporanea, e la sua opera critica invece fu vasta e ricca e varia. Nei vent'anni di critica militante sul *Corriere della Sera* ebbe occasione di trattare degli scrittori grandi e grandeggianti, Carducci e Verga, Pascoli e D'Annunzio, Pirandello e Panzini e Deledda; nei vent'anni di critica sul « Giardino » poté dettare delle vere monografie, con il pretesto della ricorrenza dei centenari della nascita o della morte, su Orazio e Virgilio, su Petrarca e il Boccaccio, su Leonardo e Ariosto, su Goethe e Leopardi, su Manzoni e Verga. E poi son da ricordare le pagine su Erasmo e Cervantes e Goethe e Montaigne, su Copernico e Galileo, sul Savonarola e il Boiardo, su Marsilio Ficino e Filippo Sassetti e Niccolò Manucci. Studi tutti notevoli per la copia della dottrina e della erudizione, che non ha mai bisogno di fare sfoggio di sé; per la forma classicamente nitida e semplice, per la sapienza divulgativa per nulla appesantita da accenti polemici o dallo sforzo di riescire originale a ogni costo, per l'urbanità del discorso segretamente opposta allo strepito verboso, spesso plebeo, della dittatura allora imperante. Mi piace ricordare che Ettore Janni incominciò poeta, come tutti i letterati delle generazioni dell'Ottocento (ETTORE JANNI, *Accordi lirici*, Chieti, Tip. De Marinis, 1885). Nato a Vasto il 10 ottobre 1875, seguì gli studi classici nel liceo di Chieti, e uno dei suoi insegnanti fu Ferruccio Rizzatti. E il Rizzatti presentò alcune liriche dell'antico alunno di Chieti su due riviste milanesi in principio del 1896, « La Domenica Letteraria » del 12 gennaio e « Il Capitan Cortese » del 19 gennaio 1896. Poiché Ettore Janni morì a Milano il 21 febbraio 1956, la sua vita letteraria durò per sessant'anni, e merita d'essere conosciuta con rispetto e ammirazione. (AURELIO NAVARRIA).

ADOLFO JENNI, *Due note tassiane*, estratto dagli « Studi tassiani », 1958, pp. 41-54. — *Punto d'arrivo della « Pentecoste »*, estratto da « Letterature moderne », 1959, pp. 232-235. — L'autore è un valente italianista, che professa la sua disciplina all'università di Berna. Sono due saggi molto succosi e utili. Il Jenni è svizzero tedesco, ma per parte materna emiliano. (L. R.).

GIOVANNI LAINI, *Il romanticismo europeo*, Firenze, Vallecchi, 1959, voll. 2, pp. 806.

CARLO LEVI, *La doppia notte dei tigli*, Torino, Einaudi, 1959, « Saggi », pp. 146. — Con un titolo tratto dal *Faust* goethiano, Carlo Levi raccoglie in volume una serie di articoli già apparsi in parte su un giornale torinese, e scritti in occasione di un suo viaggio nella Repubblica Federale Tedesca. Dopo il Mezzogiorno d'Italia e l'Unione Sovietica, la vena saggistica di Carlo Levi affronta la Germania, il paese che oggi più di ogni altro è al centro dell'attenzione internazionale. Nella prefazione che lo scrittore ha premesso al volume, si cerca di dare una interpretazione tutta intellettuale e astratta di ciò che è stata ed è oggi la Germania. Levi parla di una atavica « mancanza di unità », della eterna assenza di « un rapporto totale e esauriente nell'interno dell'uomo » e scrive che « questa disarmonia, questa dissociazione, ha generato, da un lato, lo sviluppo mostruoso e isolato dei sentimenti, il sentimentalismo espressionista o romantico; e, dall'altro, il cristallino impassibile della ragione pura, e la ragione di Stato: e ha portato ciascuno all'estremo, elementi separati, tutti i problemi, tutte le fratture, tutti gli istinti e le volontà di morte, tutti gli istituti ». Tale interpretazione si avvertirà anche in certe pagine del *reportage*; ritroveremo così la caratteristica tendenza di Levi a deformare la realtà secondo certi miti intellettuali, e al tempo stesso quel suo misurarsi alle cose e viceversa, quel suo individualistico estetismo, e il « narcisismo amore per la sua bravura » di cui parlò il Russo anni fa. Basta ricordare il compiacimento di certe visioni allucinanti e demoniache (come quel « giovane sottile, con la figura bruciata e rosicchiata da una qualche vampa di lanciafiamme: tutto vestito di nero, coi guanti neri, e gli alti stivali neri, elegantissimo e funebre cacciatore infernale, come un'apparizione o uno spettro »); o il vagheggiamento di un'epoca passata che Levi crede di veder pietrificata nella vita e nella realtà di oggi; o il gusto della bella immagine goduta di per sé, o di un riferimento letterario arbitrario; o i fantasiosi rapporti che egli stabilisce talora tra un particolare geografico e le caratteristiche di un popolo o di un Paese, tra un monumento artistico del Medioevo e una conquista scientifica di oggi. Sottili veleni, questi, che risalgono all'opera più famosa di Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, e che lo scrittore è venuto smaltendo in buona parte via via nelle opere successive, sotto la spinta di nuove esperienze umane. Si può ben dire che in tutti questi anni Levi ha maturato sempre più il suo desiderio di capire e di spiegare la realtà, di portare a fondo il suo interesse per la Sicilia o l'URSS o la Germania. Ecco perché anche da questo ultimo *reportage*, al di là di quei limiti, ricaviamo una visione coraggiosa e senza veli della Germania di Bonn, che ha un chiaro significato di pensosa apprensione e di forte ammonimento. Il Levi coglie soprattutto un vuoto morale e ideale che la frenesia produttiva non può colmare; è come « un mondo lucente e trasparente di sola facciata, che pare non abbia assolutamente nulla dentro e dietro di sé »; è

« un vuoto ronzante di azione », una « illusoria apparenza di rinascita », in cui la coscienza si adagia e dorme per sfuggire a qualsiasi problema del passato e del presente. Gli incontri di Levi per le vie di Monaco o Stuttgart o Berlino-ovest, hanno una impressionante efficacia. Ora sono signore che mangiano salsicce e bevono birra con « felice libertà animalesca », e con un che « di atono e spaurito, come se tutto ciò che non è nel piatto fosse incomprensibile e spaventoso »; ora sono ragazze abbruttite e ubriache; ora i profughi dell'Est, che sembrano ripetere a Dachau le miserie di un tempo non lontano; oppure lo scultore antifascista, dagli ideali logori e quasi immobili nel tempo; o infine gli « eleganti squallori notturni » di Berlino-ovest. Certo, non si può condividere lo sconcolato pessimismo che circola nelle pagine di Levi, né la semplicità scoperta, sotto le differenze clamorose, di « un vuoto » analogo dall'una e dall'altra parte della Germania (anche se Levi si riferisce essenzialmente agli effetti della guerra fredda nella vita delle due Berlino). Ma quel che conta è l'atteggiamento generale di Levi, la caratteristica fondamentale che egli sa vedere, al di là della retorica del « miracolo economico »; un atteggiamento non disgiunto da una sottintesa simpatia per la Germania socialista. E il suo ammonimento sa farsi vero e proprio grido d'allarme là dove parla dei « draghi stranieri e locali » che vogliono risvegliare la Germania dal suo letargo per affidargli « nuove spade e nuove missioni »; o là dove ci presenta la ex attrice che, dopo aver visto il marito ebreo trucidato dai nazisti, è oggi costretta a nascondere la razza della figliuola ai parenti, nazisti anche loro (« Tutti si arricchiscono e hanno l'aria umana, ma sono quelli di prima », dice); o quando incontra un ex-combattente disperato che si scaglia contro dio « perché dio è ebreo »; e ancora tanti e tanti personaggi che Levi sa tratteggiare con quella sua forza di rappresentazione, con quella sua pennellata carica di colori e di interessi umani. (GIAN CARLO FERRETTI).

ATTILIO MOMIGLIANO, *Saggi goldoniani*, a cura di Vittore Branca, Fondazione « Giorgio Cini », Editore Sansoni, Firenze, 1959, pp. 239. — E un volume che raccoglie tutti i saggi del Momigliano, scritti principalmente nella sua giovinezza. Ne diamo qui l'elenco: *Il « Bugiardo »*; *Truffaldino e Smeraldina nel « Servitore di due padroni »*; *Il « Campiello »*; *Goldoni, Porta, Manzoni, Belli*; *Il mondo poetico del Goldoni*; *Le pubblicazioni goldoniane nel II centenario*; *I limiti dell'arte goldoniana*; *La comicità e l'ilarità del Goldoni*; *Lo stile del Goldoni*; *La diplomazia del Goldoni*; *Goldoni (A proposito di un libro di Edmondo Rho)*; *Il Goldoni*. Quest'ultimo è il capitolo della *Storia della letteratura italiana*. Parleremo diffusamente di questa raccolta, quando ci saranno giunti gli *Atti del Convegno Internazionale di studi goldoniani* (28 sett. - 1° ott. '57) a cura di Vittore Branca e Nicola Magini, in corso di stampa. (L. R.).

RODOLFO MONDOLFO, *La comprensione del soggetto umano nella antichità classica*. « Il pensiero classico », Firenze, La Nuova Italia, pp. 758.

ALBERTO MORAVIA, *Nuovi racconti romani*, Milano, Bompiani, 1959, pp. 550.

GIUSEPPE MORMINO, *Appuntamento sull'Alcesti*, Milano, Ceschina, 1959, pp. 249.

MUZIO MUZZI, *Gesù il Cristo*, con pref. del prof. Maurilio Adriani, Teramo, Arti Grafiche Editoriali Vallarola, 1959, pp. 172.

VLADIMIR NABOKOV, *Lolita*. Milano, Mondadori, 1959, pp. ix-431. — E il famoso o famigerato romanzo, che tutti hanno letto; però è superfluo darne qui notizia particolare. Diremo che è un romanzo apertamente osceno, e come tutti i romanzi osceni, noiosissimo. È illecito il paragone con *Lady Chatterley's lover*, di H. D. Lawrence, che esiste anche in traduzione italiana, presso Mondadori. Questo era un libro d'arte, quest'altro di Nabokov è un libro scritto con intenti afrodisiaci, per i vecchi, e per tutti quelli cui poter falla e desiderio avanza. Vi abbiamo imparato una cosa sola: una parola: *ninfaggio*. Le ninfe sarebbero le bimbe dodici-tredicenni, che insatiriscono il maschio stanco. Prima si chiamavano le minorenni. Da ciò la sua equivoca fortuna. Ma per essere onesti, bisogna dire che la seconda parte è migliore, perché vuol essere una riflessione critica su questo caso patologico. (L. R.).

FAUSTO NICOLINI, *Giovanni III Sobieski e Antonio Carafa*, estratto da « Studi in onore di Riccardo Filangieri », Napoli, 1959, pp. 573-583. — Vi si illustra la figura del Carafa, che fu inviato come ambasciatore nel momento in cui il turco assediava Vienna. Il Vico parlò di lui con grandi lodi, e il Nicolini ha già tradotto per suo conto l'operetta vichiana, *De rebus gestis Antonii Caraphaei*, di cui ha pubblicato quattro brani nella scelta di scritti vichiani, nell'edizione Ricciardi (« La letteratura italiana. Storia e testi », 1953, pp. 973 sgg.). Nell'opuscolo è aggiunta in Appendice, e a chiarimento della Nota, la traduzione dell'ottavo capitolo del I libro. - *Id.*, *Ricordando Riccardo Filangieri*, parole lette alla Radio Televisione Italiana la sera del 23 luglio 1959. Il Nicolini riferisce di una tradizione, che tutto induce a ritenere conforme al vero, secondo la quale si vuole che un tale Angier, o Angerius, o un « filius Angerii » si trasferisse dalla natia Normandia nell'Italia meridionale al tempo della conquista normanna, che è come dire tra l'XI e il XII secolo. Nel Mezzogiorno presto furono chiamati « Filii Angerii » o « Filangieri » i rappresentanti di tutta la famiglia. Tra i Filangieri illustri c'è Gaetano, nel '700, autore di quella *Scienza della legislazione*, che Napoleone teneva sul tavolino, esclamando: « Cet jeune homme notre maître à tout ». Il conte Riccardo Filangieri era nato da famiglia così illustre il 16 aprile 1882, e si è spento il 21 luglio 1959. Apparteneva all'Amministrazione degli Archivi di Stato. Quando il Nicolini nel 1947 fu messo a ri-

posso per superati limiti di età, l'Ispettorato Generale degli Archivi passò per l'appunto al conte Filangieri. La commemorazione del Nicolini è fatta con la partecipazione umana del vecchio amico, ma anche del laborioso collega nella vita amministrativa ed esplorativa degli archivi. (L. R.).

FRIEDRICH NIETZSCHE, *Lettere a Erwin Rode*, trad. e note di Mazzino Montinari, Torino, Boringhieri, « Enciclopedia di autori classici », 1959, pp. 304.

GINO NOGARA, *Oro di paglia*, Caltanissetta, Brescia, 1959, pp. 33. — Del Nogara già ci occupammo in questa sede, a proposito di un suo romanzo. Egli è anche poeta; se non erro, con questa è la quarta raccolta di versi che egli stampa. Questo volumetto è certamente documento di un ulteriore approfondimento nella tematica e nella consapevolezza espressiva. La quale ultima assume rilievo per la discrezione che ne è regola, e che mentre importa un'esattezza di segno attentamente perseguita, preserva la vena elegiaca dell'autore da cedimenti sentimentali. Il motivo dominante è il rimpianto della giovinezza illusa in quella che ne era stata l'aspettazione trepida e confidente, e, insieme, il rimpianto della giovinezza quale realmente essa è stata, « ora che ai valichi d'autunno è giunto — settembre ». Un altro tema è quello della solitudine e, ancora, quello dell'inquieto vagabondare (« Sull'estenuate corde il canto muore — quando dolcezza ci sospinga ancora — a un valico d'amore »). C'è qualche componimento un po' troppo lavorato, costruito (es. *Ed ora il mare*); la poesia dal ritmo più concluso, la più riuscita, è forse *Malinconia di corse*. Interessante è anche l'ultima, che s'intitola: *Canto per i compagni impegnati*, dove il poeta esprime una pena sincera per non potersi mettere al passo con quei compagni (« Se anch'io vorrei, le canne — del mio flauto gentile obliando, andare — con voi poeti per aspre strade in canto — di fede e ribellione e lotta, — soffrire e non morire: avanti e spera »), perché astretto dall'« estenuato Narciso » che è in lui; e contro il quale, d'altronde, molti giovani poeti sbandierano una franchigia solo presuntiva. Perciò al Nogara va reso merito della sincerità con cui confessa quella che costituisce la dolorosa *impasse* sua, e di una parte, almeno, della generazione a lui coeva. (PIERO DE TOMMASO).

Omaggio a Enrico Pea, Sarzana, Carpena, 1959, pp. 134. — È un volumetto in sobria e nitida veste editoriale, apprestato a ricordo dello scrittore di Seravezza, a un anno dalla morte. Vi si ristampano saggi di Cecchi, Del Beccaro, Gigli, Trombatore; e c'è inoltre uno studio, per l'innanzi inedito, relativo al *Libro di Moscardino*. Ne è l'autore Emilio Paoli, un giovane giornalista versilese, che promette anche una monografia complessiva sul Pea. Ci auguriamo di poterla leggere presto; intanto, per questo suo primo saggio, gli si riconosce di aver lavorato

con notevole attenzione e diligenza. (PIERO DE TOMMASO).

PIER MARIA PASINETTI, *Rosso veneziano*, romanzo, Roma, Colombo Editore, 1959, pp. vi-566. — È un romanzo-fiume. Ci hanno fatto assai favorevole impressione i primi tre capitoli, dove si parla della morte di una vecchia signora, e di tutte le pie menzogne della morte, che succedono nei funerali. Il Pasinetti era noto per una raccolta di racconti, intitolata *Ira di Dio*. Oggi egli, quarantacinquenne, insegna « letteratura mondiale » (*risum teneatis amici?*) all'università di Los Angeles. La colpa non è del titolare della cattedra, ma il titolo è caratteristico dell'ambizione metastorica ed enciclopedistica propria degli americani. L'insegnante discorre di tutti i capolavori della letteratura mondiale, purché siano tradotti in inglese; quindi al di là di ogni continuativo interesse storico vero e proprio. Ma questo non intacca naturalmente l'importanza di *Rosso veneziano*, che l'autore vorrebbe vedere vicino alla *Montagna incantata* di Thomas Mann e alla *Coscienza di Zeno*, di Italo Svevo. Ne parleremo diffusamente in uno dei prossimi fascicoli. (L. R.).

DOMENICO PAOLELLA, *Le italiane furiose*, Firenze, Vallecchi, 1959, pp. vii-208.

PIER PAOLO PASOLINI, *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 1955, pp. 285; *Id., Una vita violenta*, Milano, Garzanti, 1959, pp. ix-390. — Del secondo di questi due romanzi c'è la recensione nel presente fascicolo: è lo stesso mondo della periferia romanesca, rappresentata con analogo metodo artistico.

GIOVANNI PASSERI, *La pelle calda*, Roma, Carucci, 1959, pp. 149.

CESARE PAVESE - BIANCA GARUFI, *Fuoco grande*, Torino, Einaudi, 1959, « I coralli », pp. 105.

ANTONIO PIROMALLI, *Aurelio Bertola nella letteratura del Settecento*, con testi e documenti inediti, Firenze, Olschki, Biblioteca dell'« Archivum romanicum », 1959, pp. 199. — Lo studioso ha esplorato diversi archivi, ed è riuscito a fornirci materia quasi tutta nuova e interessante.

UGO PIRRO, *Mille tradimenti*, Bompiani, Milano, 1959, pp. 350. — I motivi centrali delle pagine narrative di Ugo Pirro (dalle cronache e racconti apparsi su periodici, al suo primo libro di tre anni fa, *Le soldatesse*) sono sempre legati al senso di delusione e di disfatta dei giovani mandati allo sbaraglio dal fascismo in una guerra assurda, al senso di vuoto e alla mancanza di ideali di una generazione sbandata, alla solitudine e alla vita sospesa delle caserme di addestramento o delle trincee. In questo secondo romanzo, *Mille tradimenti*, Pirro racconta la storia di un giovane ufficiale italiano, di idee vagamente fasciste, sorpreso dall'armistizio dell'otto settembre in un paese sperduto della Sardegna, presso un battaglione della Territoriale.

È una guarnigione isolata, avvilita da anni di attesa e di ozio. Lo sbandamento dell'otto settembre, gli ordini contrastanti che arrivano da lontano, il precipitare improvviso di crisi o maturazioni latenti, tutto questo mette a nudo un po' alla volta l'atteggiamento di ogni ufficiale di fronte alla guerra, al re, al fascismo. Solo il protagonista non riesce a chiarire bene, neppure a se stesso, la propria posizione morale e politica, e si aggrappa alle vecchie idee senza convinzione, ora come per eludere un esame di coscienza che si fa sempre più urgente di fronte ai fatti nuovi, ora per trovare un qualsiasi punto di riferimento in mezzo al disordine che il crollo del fascismo va provocando dentro di lui. Per un po' ufficiali e soldati continuano la loro vita sospesa e solitaria, lontani dalla guerra e dai fatti politici. Poi arrivano gli americani e il protagonista, di fronte alla morte di tre compagni, sfoga disperatamente la sua reazione sparando all'impazzata contro l'accampamento alleato e dandosi disertore. Seguono lunghi giorni di fuga, alterne vicende con prostitute, repubblicani, briganti sardi, fino alla Napoli dell'immediato dopoguerra, dove il giovane riuscirà ad intravedere nei volontari che vanno a combattere contro i nazisti, una coscienza nuova di cui forse un giorno parteciperà anche lui. In genere le pagine di Pirro si leggono con grande interesse, perchè costituiscono dei documenti vivi e sinceri di una crisi che caratterizzò tanti giovani cresciuti sotto il fascismo. Ma i suoi racconti e il suo primo romanzo, non andavano quasi mai al di là della frammentarietà ed episodicità della cronaca autobiografica, del documento; mancava ad essi quella interpretazione e quell'approfondimento delle esperienze più o meno direttamente vissute, che permettono di costruire un racconto o romanzo unitario, articolato organicamente intorno ad un centro ideale, ad un personaggio. In *Mille tradimenti* si può dire che Pirro ha compiuto uno sforzo notevole in questa direzione, puntando ambiziosamente al romanzo di vasto respiro, cercando di sviluppare in modo unitario la crisi del protagonista e le vicende da lui vissute. Bisogna dire però che egli ci è riuscito solo in parte. Il protagonista del romanzo, che parla in prima persona, non riesce a stringere tutte le fila del racconto; le sue crisi, incertezze, scatti irrazionali, squallidi amori, incomprensioni, reazioni « a dispetto », indecisioni, tutti i moti del suo animo, non hanno quel logico e coerente (proprio in quanto incoerenti) sviluppo che è necessario per creare un vero personaggio. Egli è troppo spesso sfocato, improbabile; non riesce a vivere fino in fondo gli episodi che gli ruotano intorno, li sfiora ma non ne viene arricchito. E questo deriva dal fatto che lo scrittore non sa padroneggiare il suo personaggio, rappresentarne la crisi con piena obiettivazione e consapevolezza critica. E ancora una volta il limite del documento che torna fuori; Pirro ha tutte le buone intenzioni di darci il romanzo di una crisi, mentre ci dà soprattutto una serie di episodi, di squarci, un clima (quella campagna sarda ab-

brandonata, quel penitenziario isolato dal mondo, che accomuna detenuti e soldati). Le accensioni sono frequenti e balzano fuori con forza da molte pagine: l'ufficiale che si avventura nel campo minato per suicidarsi, ma poi ci ripensa e rimane lì sospeso davanti ai colleghi e ai soldati impotenti; lo scherzo tremendo di far credere ad un ufficiale che sarà fucilato all'alba, mentre non è vero; l'incontro coi due soldati tedeschi; il colloquio tra l'ufficiale antifascista appena scarcerato e l'ergastolano; i briganti e disertori uniti da una nuova omertà; la « fisionomia ideologica » che Pirro sa tratteggiare di questo o quell'ufficiale; e così via. Immagini e motivi, che restano vivi nella memoria, ma che sempre risentono, pur nella loro efficacia, di quella provvisorietà e immediatezza che è propria della cronaca, del diario, della notazione vivida e intensa ma sostanzialmente isolata. I progressi compiuti da Pirro, comunque, non sono pochi. Nella direzione del personaggio e del romanzo egli ha fatto molti passi e i suoi mezzi espressivi si sono affinati, liberandosi in parte anche da certi compiacimenti « cinematografici ».

MARCEL PROUST, *Giornate di lettura*, saggi critici e letterari, a cura di Paolo Serini, Torino, Einaudi, « Saggi », 1959, pp. 229.

PIERO PUCCI, *Lingua e dialetto in Pasolini e in Gadda*, estratto da « Società », marzo 1958, pp. 381-398. — E un felice articolo sulla lingua e il dialetto, sul testo di due scrittori oggi *à la page*, come Pasolini e Gadda. Il Pucci è un antico normalista, filologo classico, scolaro di Pasquale, e insegna latino e greco all'università di Ottawa. Dello stesso autore annunziamo il saggio *Impasto dialettale nel linguaggio del cinema*, in « Società », luglio 1959, pp. 824-831. (L. R.).

Racconti della scapigliatura milanese, a cura di Vittorio Spinazzola, Edizioni per il Club del Libro, Milano, 1959, pp. 511. — L'organizzazione milanese del Club del Libro ha dedicato l'ottavo volume della sua « collana dei grandi narratori » agli scapigliati, affidando al giovane studioso Vittorio Spinazzola la cura di presentare una antologia di brani narrativi, dal Rovani a Emilio Praga, dal Tarchetti al Boito, dal Ghislanzoni a Carlo Dossi, e così via. La scelta è accurata e intelligente, e così pure la bibliografia e la stesura delle singole schede biografiche di ogni autore. Ma il lavoro di maggiore impegno è certamente la prefazione; qui lo Spinazzola, nei limiti consentiti dalle esigenze editoriali, ci dà un quadro critico del movimento che, tenendo conto del vasto lavoro svolto dal Carducci ai nostri giorni, fornisce notazioni acute e interessanti messe a punto di certi problemi. Egli si sforza soprattutto di considerare la scapigliatura come un gruppo autonomo, come un movimento dotato di una sua fisionomia, pur nella incoerenza e contraddittorietà dei diversi atteggiamenti. Lo Spinazzola inquadra anzitutto gli scapigliati nel clima di sconcerto, di inquietudine, di delusione, che caratterizzò gli anni successivi

alle guerre risorgimentali. All'origine della scapigliatura troviamo perciò più o meno consapevoli, l'abbandono di ogni ideale, la tendenza ad evadere dalla realtà e a rompere con la tradizione culturale precedente, l'intimo disordine morale e l'inconsistenza di un anticonformistico ribellismo. Una interpretazione, questa, che naturalmente troviamo qui solo rapidamente tratteggiata, e che richiederà un approfondimento e una documentazione più esaurienti, specialmente per quanto riguarda la individualizzazione dei singoli atteggiamenti; individualizzazione tanto più necessaria per un gruppo letterario disorganico come questo. L'autore illumina in questa sua ricerca molti aspetti interessanti della scapigliatura, cercando di valutare storicamente certe esperienze letterarie straniere dei nostri scrittori (da Hoffmann a Poe, da Bourget a Jean Paul, e così via), che troppo spesso sono state accettate come stravaganze estemporanee, senza una adeguata giustificazione. Poteva forse essere meglio chiarito, invece, quello che è il problema più interessante (e anche più arduo e dibattuto) della scapigliatura: se cioè in essa prevalgono certe tendenze realistiche che apriranno la strada al verismo (tesi su cui insiste particolarmente il Sapegno), o se la scapigliatura anticipi soprattutto atteggiamenti e motivi che saranno del decadentismo nostrano; se in certi suoi autori il gusto del bozzetto e della macchieta e dello « schizzo » dal vero sia o meno riassorbito dal gusto del mistero e dell'incubo alla Poe; o se invece i due momenti convivano contraddittoriamente nella scapigliatura, e in che modo. (GIAN CARLO FERRETTI).

JEAN-FRANÇOIS REVEL, *Le style du Général*, essai sur Charles de Gaulle, mai 1958-juin 1959, Paris, Julliard, 1959, pp. 179. — È il primo volume di una tetralogia che l'autore si propone di dedicare a De Gaulle.

GIORGIO ROMANO, *Il cavallo di Vienna*, Roma, Carucci, 1959, pp. 158.

EMANUELE ROMEI, *La città senza mura*, Firenze, Edizioni Fussi (Sansoni), 1959, pp. 109. — Più che di poesia converrà parlare di una prosa che, ai momenti migliori, sa surriscaldarsi per certa vivace inclinazione *fantasiste* dell'autore. Non diremo che questa che lui batte sia la via per dire qualcosa di nuovo, ma per es., un componimento come *Cock-tail* può ancora non dispiacere (« Sguazziamo nell'ebbrezza tutti quanti — pazzi di zozza e di stupefacenti — fra squilli jazz canticoncorcimenti... su nera pelle trentadue lucenti — acerbi seni e muscoli guizzanti — e poppe e trippie e chiappe traballanti — le gambe in nylon danno calci al neon... »). Il Romei è anche poeta d'ispirazione civile e sociale, e in quest'ambito ha una poesia: *Balkan*, che rievoca la tragedia dell'ultima guerra. C'è poi quella che dà il titolo alla raccolta, dove i potenti della terra vengono sconsigliati di desistere dall'idea della bomba atomica, altrimenti: « Vi trarremo giù dagli altari — e contro la nuda pietra — vi scanneremo ». Ma qui, pur apprez-

zando la nobiltà del suo sdegno, dobbiamo ammonirlo ad aver pazienza a voler scannare: anche, se non specialmente, in poesia. (PIERO DE TOMMASO).

BINO SANMINIATELLI, *Mi dico addio. Diario 1949-1958*, Firenze, Vallecchi, 1959, pp. 565. — Un diario che si legge assai volentieri, dettato da uno spirito che si è costretto da sé, forse più duramente del necessario, alla vita appartata e raccolta. Ci interessano in modo particolare le note che ricordano comuni compagni di strada: cito per esempio la pagina sulla morte di Savinio, così riferita al 7 maggio del '52: « È morto Alberto Savinio, improvvisamente. Palazzeschi ed io siamo andati a visitare la salma. Fra un cerchio di donne lacrimanti sedute in giro, nascosta da un velo nero, abbiamo veduto Flora Volpini. Si alza, e mi abbraccia. Bacia anche Palazzeschi, che rimane un po' confuso. Entra Giorgio De Chirico. « E gonfio e vistoso, col volto formato da un naso invadente e da una compiaciuta e pendente ciocca di capelli d'argento. Reca in mano (anzi se la trascina dietro come un gatto morto) una corona d'alloro che spiega aver preso sulla terrazza, e intrecciata con le proprie mani. Solleva la testa del fratello morto, l'incorona e lo guarda come se avesse compiuto un capolavoro ». Questo realismo del Sanminiatielli, che non indulge alle pie menzogne del *post mortem*, ha il nostro consenso cordiale. La sua nota è elegante e incisiva. Un po' meno per quello che dice del povero Pancrazi; io che sono stato vicino al Pancrazi, anche come antifascista, posso dire al Sanminiatielli che il Pancrazi non ebbe mai nessuna parola men che riguardosa verso di lui scrittore. Egli aveva una forma di pudore e di stanchezza morale, preludio forse alla sua feroce malattia, che gli davano questo tono distaccato, ma mai sprezzante. Il Sanminiatielli scrive: « La sua sospettosa faziosità lo portava a vedere in me un ex fascista, e non credo avrebbe più parlato di me anche se io avessi scritto un indiscutibile capolavoro. Il suo mondo era limitato, e la sua perfetta onestà, la sua aristocratica cultura, erano intorbidite da alcuni risentimenti testardi. Aveva del critico la prudenza professionale e il sacro timore. Non peccava per eccesso di zelo, e abborriva da quella servile furberia che caratterizza i critici di minor conto. Era uomo di buon gusto. La sua era una critica impressionistica, asciutta, rivolta spesso (come a dispetto) ai toni minori degli autori contemporanei e ottocenteschi. Sobrio, guardingo a proposito di ogni esperienza innovatrice, ritroso a impegnarsi in una critica più spiegatamente filosofica, prepotente nel suo signorile e tradizionale toscanismo, cauto nel concludere quasiché gli ripugnasse una troppo aperta confessione del suo gusto ». Orbene, il ritratto mentale è esatto, ma eliminerei quella nota della faziosità; il Pancrazi una volta molto argutamente, parlandosi di un suo ex amico, che avrebbe probabilmente perduto la sua cattedra, in una passeggiata domenicale, disse: « Ma via, ci sarà Russo qui che gliela resti-

tuirà subito!». La puntura arguta e affettuosa era per il Russo, non per il suo ex amico. (L. R.).

BEATRICE SOLINAS DONGHI, *L'estate della menzogna*, Milano, Feltrinelli, 1959 pp. ix-199. — Il primo racconto è il migliore. (L. R.).

STENDHAL, *Vita di Napoleone*, trad. di Piero Bertolucci, Torino, Boringhieri, « Enciclopedia di autori classici », 1959, pp. 304.

GIOVANNI TESTORI, *La Gilda del Mac Mahon*, Milano, Feltrinelli, 1959, pp. vii-382. — È un bel libro (come il precedente, *Il ponte della Ghisclfa*): del resto ha avuto già il riconoscimento

del Premio « Puccini » a Senigallia, se dei premi letterari è lecito dir bene.

TOMMASEO, *Poesie e prose*, a cura di P. P. Trompeo e P. Ciureanu, Torino, U.T.E.T., 1959, voll. 2, pp. 575, 496.

GIUSEPPE TUCCI, *Storia della filosofia indiana*, Bari, Laterza, Biblioteca di cultura moderna », 1957, pp. 604.

GIUSEPPE VILLARUEL, *La bellezza intravista*, antologia poetica 1914-1956, a cura di Giacinto Spagnoletti e Lino Curci, con un saggio di Francesco Flora, Firenze, Vallecchi, 1959, pp. 183.

Direttore responsabile LUIGI RUSSO

Segretario di redazione CARLO F. RUSSO

Vicesegretario MARIO PETRINI

Amministratore responsabile GUIDO D'ANNA

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N.° 89 in data 25 Marzo 1949

185-59 — TIPOGRAFIE « ENRICO ARIANI » E « L'ARTE DELLA STAMPA » — FIRENZE

SAGGI E STUDI

LA LETTERATURA ITALIANA DEL SETTECENTO *

1. L'ILLUMINISMO ITALIANO.

La letteratura settecentesca del mio paese va particolarmente celebre per cinque nomi: il filosofo G. B. Vico, il poeta Pietro Metastasio, il commediografo Carlo Goldoni, il satireggiatore della nobiltà del suo tempo, il mirabile artefice del *Giorno*, Giuseppe Parini, e infine Vittorio Alfieri. Lo scrittore più universalmente acclamato nei suoi tempi resta Pietro Metastasio, la cui fama in tutto il mondo può eguagliare e superare quella che il nostro Gabriele D'Annunzio ha avuto nei tempi presenti; lo scrittore più oscuro, Giovan Battista Vico; il più discusso e più tormentato, Vittorio Alfieri. Il Goldoni e il Parini vivono come appartati, in un pacifico riconoscimento del loro valore, nella storia del teatro italiano e della satira.

Naturalmente per questi giudizi io mi riferisco al nome che essi godettero nel loro secolo, ch  oggi sono mutate completamente la prospettiva e le proporzioni dei valori: contro Metastasio si accan  tutta la letteratura dell'Ottocento, e la critica ne ridusse l'importanza limitando l'ispirazione del poeta della Corte di Vienna, e che in Ungheria vant  particolare successo per alcuni suoi melodrammi, alla sua vena di poeta idillico-sentimentale. Niente poeta eroico, o poeta di eroi, ma poeta delle passioni amorose, viste con seriet  di sentire ma anche con una certa galante seriet : la nota pi  profonda del Metastasio   la sua malinconia, la malinconia dei poeti che vivono la vita come un sogno o una dolce favola, e che quasi sfuggono all'analisi pi  scabrosa delle passioni, come ritirandosi dagli abissi e preferendo indugiare sulle vallette amene dei sentimenti quotidiani, quei sentimenti che affiorano non in

* Queste pagine sulla letteratura italiana del Settecento sono una serie di letture critiche tenute all'Istituto Italiano di Cultura di Budapest e alla R. Universit  di Szeged nel febbraio 1940. Da venti anni giacevano stampate in « Corvina », rassegna italo-ungherese, anno III, 1940, e IV, 1941, e qui le ripubblico senza mutare virgola, anche se riconosco che dopo venti anni riemerge viva solo la mia nota anticipatrice, sull'illuminismo italiano. Oggi c'  gi  una vasta letteratura critica sull'illuminismo italiano, ma fin da quegli anni noi mettevamo il punto su questa lacuna della nostra storiografia. Io mi riservo di rimpastare queste pagine con nuovi contributi, nel secondo volume della mia *Storia della letteratura italiana*, « Da Machiavelli al Parini ».

individui di eccezione ma che sono patrimonio di tutti. Dal punto di vista del contenuto, Metastasio è poeta universale, e però fu inteso non solo in Europa, ma ebbe fanatici lettori ed ammiratori, e specialmente lettrici ed ammiratrici, anche nelle allora vergini Americhe.

Sogni e favole io fingo; e pure, in carte
mentre favole e sogni orno e disegno,
in lor, folle ch'io son, prendo tal parte
che del mal che inventai piango e mi sdegno.

E con lui, di cotesti sogni e di coteste favole, pianse e si sdegnò il suo secolo:

Quanto temo o spero
Tutto è menzogna, e delirando io vivo.

L'anima lirica del poeta è tutta in questo soave smarrimento di sé, in questo dolore e in queste gioie sognanti, vissute in un dolce delirio dell'immaginazione più che nella realtà:

Sogno della mia vita è il corso intero.

E il Settecento dolcemente delirò e sognò con il poeta della Corte di Vienna.

* * *

Ma i due scrittori nostri, più ricchi e precocemente pregnanti dello spirito del secolo XIX, sono Giambattista Vico e il poeta tragico Vittorio Alfieri. Con Vittorio Alfieri si inaugurava la nuova letteratura dell'Ottocento: egli muore nel 1803, e pure riempie della sua ombra almeno i primi settanta o ottant'anni del nuovo secolo. Noi tutti facciamo uno sforzo a sentire l'Alfieri come un settecentista. Foscolo, Leopardi, Manzoni, e fin Giosuè Carducci procedono da lui; ma non solo i poeti, ma anche i pensatori e gli apostoli della politica, dal Gioberti al Mazzini, vedono nell'Alfieri come il nume tutelare del nuovo spirito nazionale che deve portare al risorgimento e all'indipendenza dell'Italia e alla sua costituzione in unità politica. Ed è singolare il senso profetico che l'Alfieri ebbe del valore dell'opera sua; egli non si sentì cittadino del suo tempo, non riconobbe una patria nell'Italia del Settecento, perché dove non c'è libertà, come egli scrisse, non c'è nemmeno patria; fu tutto proteso verso l'avvenire, e si compiacque di vedersi proprio acclamato e riconosciuto dagli uomini e dal popolo italiano dell'Ottocento, risorto a nuova vita:

Gli odo già dirmi: O Vate nostro, in pravi
Secoli nato, eppur create hai queste
Sublimi età, che profetando andavi.

E Giacomo Leopardi, scrivendo nel 1820, considerava chiusa la storia d'Italia con Torquato Tasso, e trovava che l'ultimo grande genio italiano fosse

il poeta della *Gerusalemme Liberata*; ma poi come scuotendosi momentaneamente dal suo pessimismo, si rifaceva al nome del grande piemontese, dell'*Allobrogo feroce*, come egli diceva, e così cantava e piangeva:

Da te fino a quest'ora uom non è sorto,
O sventurato ingegno,
Caro all'italo nome, altro ch'un solo,
Solo di sua codarda etate indegno
Allobrogo feroce....

Alfieri dunque, solo egli, per la fantasia dolorosa di Giacomo Leopardi torreggiava nella storia letteraria italiana dopo due lunghi secoli: miracolo venuto dal cielo, diceva il pur non credente Leopardi, poiché uomo di così maschia virtù non poteva essere generato dalla sua stanca ed arida terra:

A cui dal polo
Maschia virtù, non già da questa mia
Stanca ed arida terra,
Venne nel petto; onde privato, inerme
(Memorando ardimento) in su la scena
Mosse guerra a' tiranni.

Vedremo quale valore abbia per la critica di oggi questa definizione di Alfieri come eversore di tiranni; ora a me basta annotare che l'Alfieri si sentì cittadino e poeta dell'Ottocento, e tutti i poeti dell'Ottocento, e i politici e gli apostoli, sentirono in lui il vate del nuovo secolo.

Diversa la fortuna di Giambattista Vico; egli rimase quasi ignoto ai suoi contemporanei. Egli appariva avvolto nella bruma del difficile e del troppo metafisico. Proprio il Metastasio, nel periodo della sua vita napoletana, in una lettera del 16 dicembre 1721, scriveva a proposito di un'opera del Vico parole impresse del segno de' tempi: « È uscito alle stampe il secondo libro del signor Giambattista Vico, *De constantia Jurisprudensis*, opera di una pura lingua latina, di somma erudizione e d'un acume metafisico; *comunemente però è ripreso per oscuretto* ». Quell'*oscuretto* non solo rivela la psicologia del giovine abate, che si ritraeva con un inchino complimentoso dalla selva del pensiero filosofico, e vichiano in ispecie, ma ritraeva l'umore dell'universale, poiché Vico parlava un linguaggio arcano e strano per molti dei suoi contemporanei. La lingua di Vico si perdeva al vento nelle foglie lievi come le sentenze della Sibilla, e soltanto il secolo XIX da Vincenzo Cuoco a Francesco De Sanctis doveva tentare di disigillarne la riposta profondità. È un'osservazione comune poi che la cultura idealistica, che negli ultimi quarant'anni ha dominato e domina la vita intellettuale del mio paese, è rinata sotto il segno di Giambattista Vico.

Alfieri e Vico sono dunque due precursori della nuova Italia, e se Alfieri ha esaurito un po' la sua efficacia mitica nell'Ottocento, Vico continua a essere un nostro contemporaneo, e a nutrirci del suo pensiero. Il Settecento italiano, al dire di alcuni storici nostri e stranieri, è un secolo di decadenza; ma

non è un secolo di decadenza quello che tramanda a due secoli posteriori, per non dire d'altro, il mito di due sue grandi personalità. Direi che il secolo letterario più ricco è sempre il secolo più ricco di avvenire; e i secoli troppo soddisfatti di sé, i secoli che esauriscono in sé stessi le loro glorie, quelli sono veramente i secoli di decadenza. Ma è poi vero che il Vico e l'Alfieri sono due grandi solitari nel deserto arcadico del Settecento? Ma si può dare il caso di un grande filosofo, e di un poeta-vate che sorgano in una terra arida e stanca, senza far parte di una compagine mentale, senza risentire e comunicare i succhi della propria vita a tutto ciò che è vicino? ed è proprio vero che gli uomini di genio si nutrano solo di sé medesimi, e non attingano forza nella *humus* storica nella quale si trovano a nascere? L'uomo di genio fa sempre sintesi a priori, per dirla con il linguaggio dei filosofi, con le forze del proprio paese, e i grandi solitari sono dei solitari soltanto per un certo gusto immaginoso delle metafore, di cui anche noi storici talvolta ci compiacciamo; e il secolo XIX che rivelò la grandezza di Vico forse insisté soverchiamamente sulla solitudine mentale del grande filosofo napoletano.

* * *

A Napoli proprio, mentre Vico maturava i suoi grandi pensieri, c'era tutta una animosa falange di giuristi, di avvocati, di economisti, di scrittori politici, che fece globo e condusse tutto un rinnovamento delle idee, dando un serio contributo alla formazione laica dello Stato moderno. Sono i così detti scrittori anticurialisti, che condussero una fiera polemica contro la Chiesa di Roma per la rivendicazione dell'autonomia dello Stato: il più grande di questi anticurialisti, che pagò la generosa indipendenza delle sue idee con trent'anni di dura prigione, è Pietro Giannone. Proprio di questi giorni si ristampano in Italia tre volumi dell'opera sua fondamentale *Il Triregno*, che insieme con la *Istoria Civile del Regno di Napoli*, costituisce il più grande baluardo della tesi giurisdizionalistica, trionfata non solo nello Stato del mio paese ma negli Stati tutti d'Europa. Tali Stati, dopo le animose battaglie degli anticurialisti di Napoli, hanno sanzionato nella prassi politica la concezione dello Stato che rispetta tutte le forze religiose della Chiesa, ma ne assorbe in sé tutte le funzioni più propriamente politiche, lo Stato che ha dentro di sé la sua Chiesa, non è tributario di una Chiesa che costituisca come una specie di superstato di cui lo Stato effettivo sia il vassallo. Ora tutte queste idee fermentavano in Italia nei primi quarant'anni del Settecento.

Il buon Metastasio — mi piace citare sempre la sua testimonianza perché egli fu l'uomo più fortunato del suo secolo e come tutti gli uomini troppo fortunati non capì tutto quello che ribolliva di nuovo, di vivo, di rivoluzionario nella civiltà contemporanea — rievocando, nel 1775, a Vienna, il suo periodo giovanile di vita napoletana, scriveva con un certo mordente sussiego « dell'ardente falange antivaticana, fra i clamori della quale — egli aggiun-

geva — io mi sono trovato in Napoli nella prima mia adolescenza ». *Ardente* quella *falange*, lo riconosce anche il divino poeta, ma le cui polemiche erano per lui *clamori*. Ma quei clamori segnavano una rivoluzione nelle dottrine giurisdizionali dello Stato moderno, e svecchiavano con sillogistico rigore i rapporti ancora troppo medievalistici intercorrenti tra gli Stati e la Chiesa nell'Europa del Settecento. Di quell'animosa falange, non solo sopravvive un gran nome, quello di Pietro Giannone, ma sono nomi ormai familiari e largamente diffusi nella cultura del mio paese, Antonio Genovesi, Gaetano Filangieri, e quell'abate Galiani che trapiantatosi a Parigi sorprese i frequentatori dei grandi salotti intellettuali parigini per la freschezza e la novità delle sue idee e per il brio indiavolato della sua conversazione.

Questo il centro dei pensatori napoletani; ma anche a Milano si svolgeva una vita assai animosa di economisti, di letterati di giuristi; a Milano si fondava perfino una *Società dei pugni*, e ne faceva parte quell'Alessandro Verri, scrittore insieme col fratello Pietro, del battagliero giornale *Il Caffè* (*Il Caffè* fu l'organo ufficiale di tale Società). Entrambi i fratelli rappresentano quanto di più nuovo allora si celebrasse in Europa, nel campo della economia e dei problemi sociali, ed essi segnano la sensibilità più viva della penisola di fronte alle correnti del pensiero europeo. Se certi gesti non sono storicamente significativi, pure certi gesti sono simbolo sensibile di qualche cosa di radicale che si viene smuovendo nel costume di un paese. Quell'Alessandro Verri, così innamorato di tutte le idee dell'illuminismo europeo, amò perfino fare formale rinunzia, davanti al notaio, al venerando Vocabolario della Crusca, che era il palladio della tradizione linguistica italiana. « Cose, non parole » questo fu il motto araldico degli scrittori nuovi del Settecento; e in quegli ultimi decenni del secolo penetrarono invero strani e mostruosi vocaboli nell'italiano moderno, e gli accademici furono lasciati in disparte a digrignare il loro muto orrore per tanto scempio linguistico. Ma il rinnovamento lessicale e diciamo pure l'imbarbarimento della nostra lingua sul finire del Settecento era indizio di tutto un pensiero e uno spirito nuovo che bulicava nella vita nazionale; e oggi si applaude a quella barbarie lessicale, non per i termini in sé presi che sono e restano brutti ed estranei al genio della nostra lingua, ma come indizio di tutto un costume, di un gusto nuovo, di un pensiero nuovo. Decadeva l'Italia che scriveva le sue prose accademiche sui moduli dell'antica e gloriosa prosa di Giovanni Boccaccio, e maturava l'Italia moderna che si addestrava alla nuova prosa dell'Alfieri, di Ugo Foscolo, di Alessandro Manzoni, una prosa parlata che, pur nella sua umanistica fattura, voleva e riusciva ad affiatarsi con la realtà di tutti i giorni. Da quel gruppo animoso degli scrittori del *Caffè* doveva uscire il riformatore del diritto penale europeo: Cesare Beccaria, il cui libretto *Dei delitti e delle pene* fece testo per la riforma dei codici dei vari paesi d'Europa. L'operetta — mai così piccolo libro ha avuto così grandi effetti — apparve anonima nel 1764, per cura di una libreria di Livorno. Il successo fu immenso: nell'agosto la prima edizione era già esaurita e nel 1765 si arrivò

alla terza edizione. Ancora più grande il successo di questo libro in terra di Francia, dove la traduzione del Morellet fu stampata due volte nello stesso anno. D'Alembert, d'Holbach, Diderot, Helvétius, Buffon celebrarono il piccolo libro come un capolavoro: Voltaire ne scrisse un commento, volgarizzandone i principî. Da quell'anno, il Beccaria fu assunto come l'istitutore e il fondatore del nuovo diritto penale, ed egli è riconosciuto come un maestro sempre vivo dai criminalisti moderni, perché il suo fu il primo tentativo per ricondurre la molteplicità delle norme giuridiche a un criterio unitario.

Dà Napoli a Milano, da Milano a Venezia. A Venezia tiene una cattedra di critica letteraria il torinese Giuseppe Baretti, di sulle colonne della sua *Frusta letteraria*, un foglio periodico che si immaginava scritto da un vecchissimo bizzarro e bisbetico dal nome assai simbolico di Aristarco Scannabue. Quel giornale, scritto da un solo redattore, durò pochi anni, dal 1763 al 1765, perché la polizia intervenne a sospenderne le pubblicazioni: era un giornale di pura critica letteraria, eppure parve un grido di rivoluzione. Il Baretti, con irrompente vitalità e dirittura di gusto combatté tutte le leziosaggini d'Arcadia: « Io sono Aristarco Scannabue, e voglio adoperare il mio giudizio, e voglio col mio giudizio giudicare anche il giudizio degli altri, e giudicarlo severamente senza curarmi un fico dell'autorità di chiechessia.... ».

Si può dire che molti poeti arcadi del Settecento oggi vivono nella nostra memoria, solo perché legati allo stile vivace e risentito del nostro critico, che ne fece dei deliziosi ritratti. Ricordo fra tutti il ritratto dello Zappi: « Il Zappi poi, il mio lezioso, il mio galante, il mio inzuccheratissimo Zappi, è il poeta favorito di tutte le nobili damigelle che si fanno spose, che tutte lo leggono un mese prima e un mese dopo le nozze loro. Il nome del Zappi galleggerà un gran tempo su quel fiume di Lete, e non s'affonderà sintanto che non cessa in Italia il gusto della poesia eunuca. Oh cari que' suoi smascolinati sonettini, pargoletti piccini, mollemente femminini, tutti pieni d'amorini ».

Bisogna proprio riconoscere che lo Zappi galleggia ancora oggi sul fiume di Lete, non in grazia dei suoi smascolinati sonettini, ma proprio per il mordente stile del suo critico e censore. Il quale, mentre faceva opera di moralista per il rinnovamento del costume letterario dell'Italia, creava un tipo di prosa polemica assai saporosa, piena di brio, e ricca di una *verve* tutta moderna. Anche oggi, in Italia, si stampano e si ristampano edizioni critiche di questa *Frusta letteraria*, apparsa in un primo tempo come la prosa di un estroso e bisbetico giornalista.

* * *

Ora con tanto fervore di polemiche e di discussioni, da Napoli a Milano, da Milano a Torino a Venezia e a Modena, come mai si è concluso dagli storici che il Settecento italiano è il secolo dell'Arcadia pacifica, sonnolenta,

e leziosa? Le ragioni sono complesse, e io ne accennerò rapidamente qualcuna. Vanità degli scrittori di sonetti e di romanzi, che, oziosi perdigiorni la più parte, finirono col fare coro e col rintronare se stessi e gli altri sull'importanza dell'opera propria: è un fenomeno che non è avvenuto soltanto nel Settecento, ma che capita un po' in tutti i secoli troppo letterati. L'edonismo poi diffuso nelle classi civili, per cui si preferisce la letteratura effimera alla letteratura che tormenta, spoltrisce e fa pensare. La passività degli stessi storici letterari, che sono spesso assai oneste persone, ma temperamenti passivi, accademici, tradizionalisti, che accettano i luoghi comuni tramandati e li condiscono in noiosi versi nei loro manuali. Però tutto questo non basterebbe a spiegare la prospettiva sbagliata che finora si è perpetuata nei giudizi divulgati sul Settecento italiano. Io faccio troppa stima del pensiero e della cultura storiografica, per mettere innanzi soltanto queste ragioni psicologiche del falsamento della nostra visione del Settecento. Dietro all'accidia dei luoghi comuni, ci è sempre un pensiero aristocratico che si è a poco a poco insinuato nelle nostre vene, e ha come sclerotizzato il libero corso delle idee. Abbiamo trascurato noi stessi di indagare per tanto tempo il pensiero di questi scrittori più originali di quel secolo, per accedere alla tesi della dominante storiografia francese, che faceva dell'illuminismo un movimento fondamentalmente francese o tutto al più anglo-francese. Perfino Vittorio Alfieri, il misogallico Vittorio Alfieri, era legato al carro dei Rousseau, dei Diderot, degli Helvétius, dei Voltaire; e questo anche per opera di studiosi italiani, come quel prof. Bertana che intorno al 1903 pubblicò una vasta monografia sull'Alfieri, dove si rinunciava ad analizzare le opere politiche dell'astigiano, solo perché immaginate semplice riflesso di scrittori francesi. Il che era radicalmente falso. Tali affermazioni potevano essere fatte sul principio del secolo, per la tendenza meramente erudita della nostra storiografia, che restava insensibile ed estranea al valore speculativo degli scrittori. Anche in un'opera recente, come quella del tedesco Cassirer, sull'illuminismo europeo, si trascura affatto il pensiero italiano. Una mezza pagina appena è dedicata al Vico, con la speciosa scusa che quel pensiero influi scarsamente sulla vita mentale del '700. E un giovine storico francese, Bernard Fay, in un suo brillante saggio sulla *Massoneria e la rivoluzione intellettuale del sec. XVIII*, tace completamente dei tributi che l'Italia ha portato a tale rivoluzione; lo stesso storico, sorpreso dell'accoglienza rispettosa che il suo studio ha avuto in Italia (ne è apparsa una buona traduzione poche settimane fa, presso Einaudi), si è affrettato a fare una curiosa dichiarazione in fronte alla traduzione: « L'Italia — egli scrive — ebbe la felice sfortuna di non essere un centro nel Settecento, e però ha potuto guarire e liberarsi dalle malattie di quell'epoca.... per cui non ho cercato di analizzare in special modo l'opera della Massoneria in Italia.... Poiché questo volume era dedicato alla Massoneria del sec. XVIII, era logico, era indispensabile incentrarlo intorno all'Inghilterra e alla Francia, creatrici e vittime della Massoneria del sec. XVIII. Nel volume, che sto preparando,

sulla Massoneria del sec. XIX, l'Italia, al contrario, dovrà occupare un posto di centro ».

Sono queste del Fay ragioni diplomatiche, e non ragioni storiche, e di una diplomazia un po' improvvisata. L'Italia sarebbe stata immune delle ideologie massoniche nel Settecento, ma ne sarebbe poi il centro, il vivaio nell'Ottocento, e poi prodigiosamente ne sarebbe guarita in questi ultimi anni. Quella dello storico francese è una dichiarazione di cortesia, di fronte alla traduzione in lingua italiana di un suo libro e all'ospitalità cordiale accordata a quel libro in Italia; bisognava in qualche modo rimediare e giustificare l'assenza dell'Italia nella storia delle ideologie settecentesche. Qui non si discute della bontà o non bontà di quelle ideologie; si vuole soltanto dire che l'Italia fu coeva ai suoi tempi, e anch'essa fu diffonditrice nel Settecento di quelle ideologie, e bastano per tutte le opere degli scrittori napoletani e degli scrittori milanesi, testé ricordati.

Anche l'opera del tedesco Cassirer sull'illuminismo ha avuto larghe accoglienze nel mio paese, con una traduzione dell'opera e un'edizione di notevole rilievo; orbene io debbo compiacermi della liberalità con cui il mio paese accoglie libri di tal genere, che pure ignorano la parte avuta dall'Italia nello sviluppo del movimento di cultura descrittivi. E segno, se la mia affermazione non appare troppo superba, della superiorità della cultura del mio paese; questi libri sono accolti cordialmente, perché sono giudicati e limitati criticamente. Si sente l'insufficienza del punto di vista da cui partono questi egregi autori, che ormai è sorpassato. Che l'illuminismo sia un fenomeno anglo-francese è una visione troppo angusta; l'illuminismo è un fenomeno europeo, e l'Italia vi partecipa vivamente, e c'è un capitolo importante scritto su questo punto dagli scrittori del Settecento italiano. La vita di un pensiero, di una civiltà, non è una mediocre operazione di dare e di avere, non è uno scambio alla pari di merci spirituali; nella vita dello spirito, le cose vanno assai diversamente che nella vita degli scambi commerciali. Dove è maggiore la moltitudine dei partecipanti a una ricchezza spirituale, ivi è anche maggiore quella stessa ricchezza. Avviene quello stesso che Dante immagina che avvenga lassù nel paradiso, dove « un ben distribuito In più possessor fa più ricchi Di sé, che se da pochi è posseduto ». Nella vita mentale, la boria delle nazioni, deprecata dal nostro Vico in pieno Settecento, è una forma di povertà, di angustia: conoscere i propri vicini, e riconoscerne le forze, significa arricchire sé medesimi; ignorare gli emuli e i vicini, è un chiudersi e un soffocarsi, è una forma di mutilazione.

* * *

Questa breve digressione, per concludere che se tutta la storiografia francese, e dietro di essa la storiografia tedesca, ha ignorato la parte avuta dall'Italia del Settecento nell'elaborazione del comune illuminismo, ora le cose vengono mutando aspetto in questo campo. Non solo autorevoli studiosi

italiani, come il Croce, il Gentile, il De Ruggiero, il Salvatorelli, l'Omodeo, hanno rivangato per lungo e per largo il pensiero italiano del Settecento, e ne hanno mostrato la vitalità e l'originalità, ma anche studiosi francesi come il Matter nell'*Histoire des doctrines morales et politiques des trois derniers siècles* e il Picavet nella sua opera su *Les ideologues*, hanno dato la loro mano a dimostrare l'autocrazia, per dir così, del pensiero italiano del '700, e la notevole influenza che il Galiani e il Beccaria hanno esercitato sugli economisti francesi. L'illuminismo settecentesco — questa è la conclusione a cui si giunge da varie parti — non è un movimento nazionale di questo o quel paese, ma è un movimento metanazionale o cosmopolita, e non direi nemmeno internazionale, perché l'aggettivo internazionale presuppone il nuovo contenuto politico della parola *nazione* che maturerà nell'Ottocento. Non bisogna dimenticare che le nazioni come nazioni, nel significato spirituale del termine, sono creazioni del sec. XIX, e il Settecento fu invece secolo per eccellenza cosmopolita ed europeo. Fu quello il secolo dei grandi viaggiatori, in cui non esistevano confini, ma in cui anche ci si fermava alle fisionomie assai generiche dei diversi popoli: i viaggiatori settecentisti conoscono e si interessano all'umanità in generale, e non al francese, o all'italiano, al tedesco, all'ungherese, all'inglese, al persiano, al cinese.

L'Illuminismo fu per tutta l'Europa il riconoscimento dell'astratta Ragione, della Ragione con la R maiuscola, la quale, con superbia geometrica procedente dalla filosofia matematica di Cartesio, ha voluto vedere nel passato soltanto una serie di errori e che questo mondo andasse dunque riformato *ex novo* su modelli elaborati dall'intelletto e non nascenti dalla esperienza contaminata e complessa della vita. Cotesti errori non si sarebbero più ripetuti oggi, al dire degli illuministi, perché ormai il governo era passato nelle mani della Ragione, che con la sua destra onnipotente aveva piantato l'immobil suo triangolo immortale sul mondo; si era al periodo del rischiaramento, dell'*Aufklärung*, delle *lumières*, dei *lumi* diffusi dappertutto. Mai lo spirito umano aveva manifestato tanto orgoglio di se medesimo, pur mutilando tante sue native virtù, come quelle della fantasia, del sentimento, della religiosità, che si ritrovano nella vita e aiutano a viver la vita. Orgoglio antistorico per eccellenza, ma appunto per questo fecondo di riforme o di rivoluzioni; perché soltanto quando si chiudono gli orecchi e gli occhi a una gran parte della vita e si appuntano verso una sola parte di essa, solo quando si resta sordi ai richiami della complessa esperienza e si ignora o si vogliono ignorare altre cose, solo allora la rivoluzione procede con passo diritto, senza scrupoli e senza rimorsi. E l'illuminismo settecentesco fu rinnovatore e tutto rivoluzionario; ma è vero anche che la migliore rivoluzione fu quella che volle ricostruire e restaurare tutto ciò che era stato troppo sbrigativamente sbastigliato, quando sulle macerie settecentesche si vollero fondare le nuove case dell'Ottocento. Questa più vera e più creatrice rivoluzione fu opera appunto del sec. XIX e si chiamò romanticismo: quel romanticismo che cercò di deporre dall'altare la Dea Ragione, perché una

Dea troppo astratta, o meglio di darle dei compagni, e cominciò a dar posto al sentimento, alla fantasia, alla religiosità, al gusto delle tradizioni, e perfino alla poesia del focolare domestico, che è diverso da un paese all'altro, come sono diverse le facce e gli sguardi di uno spagnuolo, di un tedesco o di un russo. Laddove la Ragione illuministica aveva predicato l'eguaglianza, il Romanticismo esaltò le differenze, le idiosincrasie dei singoli popoli, e solo allora l'Europa cosmopolita cedette di fronte alla nuova Europa delle nazioni, che ebbero l'epopea del loro riconoscimento, del loro accrescimento, del loro costituirsi proprio nel sec. XIX. Non bastava la vecchia unità etnica, e si cercò l'unità spirituale: l'unità della lingua, della religione, delle armi, dei cuori, poichè la vera unità è sempre quella spirituale e non l'unità di natura.

* * *

Orbene, nulla di strano che gli storici romantici dell'Ottocento, invasati dalle loro nuove passioni, avessero finito col trasferire quelle loro passioni nazionali anche nel Settecento, e i Villemain e i Quinet per primi avessero elaborato questo canone interpretativo dell'illuminismo come movimento esclusivamente nazionale, francese, o tutto al più anglo-francese. Immaginare un illuminismo di stretta genesi nazionale significava disconoscere il carattere predominante dell'illuminismo stesso: che era la ricerca dell'universalità generica dell'uomo, eguale in tutti i paesi e che venisse da tutti i paesi; perchè l'astratta Dea Ragione non riconosce differenze di sentimenti, di umori, di religioni, di fantasie. L'illuminismo, filosofia dell'astratta Ragione, non poteva contentarsi della piccola Francia o della piccola Inghilterra, ma addirittura investiva, nonché l'Europa, l'universo stesso. Da ciò quel gran parlare che allora si fece di persiani e di cinesi. Illuminismo e nazione o centri nazionali erano dunque due concetti contraddittori.

Orbene, se io insisto nel difendere le tradizioni del pensiero illuministico italiano, non lo faccio per amore verso il mio paese e per quella boria nazionale, di cui diceva il nostro maestro Vico deprecandola, ma per desiderio obbiettivo di scienza e per coerenza di vedute: senza l'esperienza illuministica l'Italia non avrebbe avuto a che cosa reagire con la sua successiva esperienza romantica. Il suo Risorgimento doveva procedere per l'appunto da questo confuso bisogno di ridare una fisionomia all'Italia, diversa dalla fisionomia degli altri popoli. Sicchè i popoli, se pure ce ne furono (ma non in Europa), che rimasero estranei all'esperienza illuministica, dovettero necessariamente rimanere estranei alla successiva esperienza romantico-nazionale. Non viene il dipoi senza il prima.

Se mai, osserverò che, mentre tutta l'Europa delirava dietro all'idolo dell'astratta e geometrica Ragione, l'Italia nel fondo del suo primo Settecento possedeva un filosofo che aveva fatto la critica di questo movimento *in fieri* dell'illuminismo. Era proprio Giambattista Vico, l'oscuro profeta di

Napoli, che si opponeva a Cartesio rivendicando di fronte ai diritti della Ragione e dell'intelletto astratto, i diritti della fantasia, del sentimento, del religioso contemplare, del rispetto delle tradizioni dei singoli paesi. Però appunto per ciò Vico doveva diventare il filosofo del secolo XIX; egli per primo, ignorato da molti, aveva disvelato quelle categorie del sentimento e della fantasia, sulle quali si appoggiano le differenze degli individui e dei popoli; e però egli fu davvero il fondatore teoretico, non soltanto della nazione italiana, ma del concetto ideale di nazione per tutta l'Europa. E posso ammettere che per influenza di questo oscuro e troppo anticipato storicismo del filosofo di Napoli, l'illuminismo italiano si differenziasse da quello francese per una maggiore temperanza, per una più diffusa equità, che moderava l'impulso rivoluzionario ma potenziava altre forze costruttrici. Difatti, studiando nel particolare questi scrittori nostri del Settecento, si vedrebbero mescolate insieme proposizioni antistoriche prettamente illuministiche e proposizioni di tipo vichiano, cioè a dire *storicistiche*.

Ma i Giannone, i Genovesi, i Galiani, i Filangieri, i Verri, i Beccaria combatterono strenuamente anche loro per la dottrina illuministica, e per questo poterono affrettare e fecondare la successiva reazione romantica e nazionale. E svecchiarono e rinnovarono la vecchia cultura italiana. Come tutti gli illuministi degli altri paesi, anch'essi furono rinnovatori. Sicché se io domani dovessi scrivere una storia della letteratura del mio paese, non chiamerei il Settecento il secolo dell'Arcadia, dell'oziosa, sterile, pastorale accademia, ma proprio il secolo dell'illuminismo e il secolo di Giambattista Vico: lì è il rinnovamento del mio paese, e non nei sonettini dei vari padri Zappi, ed è stato torto di studiosi nostrani e di studiosi stranieri l'averlo finora disconosciuto.

2. GIAMBATTISTA VICO.

Il grande filosofo è nato a Napoli nel 1668, e vi è morto a 76 anni nel 1744. La sua vita mentale più intensa si svolge in un ventennio che va dal 1710 al 1730. Nel 1710 egli pubblica il suo primo libro importante dal punto di vista della sua vita metafisica, il *De antiquissima italorum sapientia*, dove con grande sforzo filologico l'autore si ingegna di ritrovare presso gli italici antichi, italici assai favolosi e vaghi, i termini della dottrina che egli veniva elaborando. Curiosa questa sua illusione e questo suo disinteresse: invece di acclamare alla sua originalità e alla genesi indipendente del suo pensiero, egli sente il bisogno di trasferirne l'origine in una Italia antichissima e leggendaria. Ma tutto questo fa parte di una inclinazione fortemente mitica di Vico: egli non è solo filosofo, ma poeta e come poeta ha bisogno di scavare e ricavare un *epos* nella sua filosofia. Nulla di più suggestivo per il suo animo fervido che trasferire in una Italia lontanissima e mitologica questo suo nascente pensiero. Egli ebbe sempre vivissimo questo senso della prosapia, per così dire, e della posterità della sua scienza. In un luogo delle

sue opere si legge: « Come riceverebbero le cose da lui meditate un Platone, un Varrone, un Quinto Muzio Scevola? », e altrove: « Come riceverà queste cose la posterità? ». Questo che potrebbe apparire un sentimento egotistico dell'opera propria, era invece, con la superbia apollinea, anche una forma di umiltà religiosa: spariva l'individuo perché valesse il pensiero umano nella sua infinita vicenda, dall'antico e dal passato al moderno e al futuro. Questa è la particolare poesia di Vico, riconosciuta da tutti i critici. Scrive il Tommaseo, e sia pure con un epigrammatismo un po' estrinseco: « Il Vico è poeta: dal fumo dà luce, dalle metafisiche astrazioni trae immagini vive: raccontando ragiona e ragionando dipinge; e per le cime dei pensieri non passeggia, ma vola; onde in un suo periodo è più estro lirico che in odi assai ». Il De Sanctis, nella sua *Storia della letteratura*, ravvicinò Vico a Dante, e paragonò la *Scienza Nuova* a una *Divina Commedia* moderna. Anche Vico, riprendendo lo spunto desanctisiano, si potrebbe dire che fa un viaggio nell'oltretomba di una favolosa antichità per ritrovarvi l'immagine del suo pensiero presente e trarne conforto alla sua mente e alla stessa mente umana.

Una seconda opera importante il Vico la scrive nel 1725, con l'*Autobiografia*: un'autobiografia singolarissima, in cui non sono raccontati i casi della sua vita pratica e quotidiana, ma piuttosto i casi della sua vita mentale. Un'autobiografia del cervello, anche questa una specie di poema in prosa degli avanzamenti e delle scoperte che il filosofo è venuto facendo: un'autobiografia che è rimasta modello esemplare per i pensatori del secolo successivo e del secolo nostro, i quali hanno scritto recensioni storiche della loro opera e del loro sviluppo sull'esempio di Vico. Si pensi che nello stesso Settecento un altro italiano, Carlo Goldoni, scriverà due volumi di *Memorie*, nel 1784-87, memorie aneddotiche e un po' pettegole, così come si conveniva a uno scrittore di teatro e che aveva avuto molte avventure con comici e con capicomici e con altri concorrenti autori di commedie; un'autobiografia questa piuttosto erudito-psicologica, sul tipo dei *Memoires* cari ai francesi del '700 e dell' '800. Un terzo italiano, Vittorio Alfieri, scriverà anche lui la sua vita nel 1790 e questa ancora di un'intonazione assai diversa: una prosopopea del proprio io, ricercato e ritrovato genuinamente con ossessiva poesia nella infanzia, nella adolescenza e nella giovinezza; una specie di ricerca del tempo perduto, per dirla con una frase proustiana, in cui lo scrittore fa la storia delle proprie virtù embrionali e dei propri vizi, perscrutando la parte più labirintica della propria memoria e delle sue più lontane impressioni. Un'autobiografia lirica dunque, in cui si dà rilievo alle zone ombrose della coscienza. Oggi, dopo l'esempio del Proust, sono diventati di moda questi viaggi del ritorno nel tempo, dove non c'è tanto la memoria di fatti accaduti quanto di sensazioni e di sentimenti provati, e di immaginazioni godute. Tre scrittori, tre temperamenti e tre autobiografie diverse: un'autobiografia filosofica, un'autobiografia aneddotica (e questa del Goldoni è certamente la più facile, ma anche la meno interessante perché ricca soltanto di curiosità),

e un'autobiografia lirica. I due esempi del Vico e dell'Alfieri non sono rimasti, come già accennavo per il primo, senza influenza sulla letteratura filosofica e sulla letteratura poetica del secolo successivo e del secolo attuale.

Il Vico, nel 1730, doveva finire di scrivere il suo capolavoro, la *Scienza Nuova*, per cui va celebrato oggi il suo nome: un'opera, com'egli stesso scrive, meditata «quasi sotto il torchio.... con un estro quasi fatale il quale trascinò a sì prestamente meditarla e scriverla — sono sue parole — che l'incominciò la mattina del Santo Natale e finì all'ora ventuna della domenica di Pasqua di Resurrezione».

Non a caso ho citato questa battuta: in essa possiamo sempre notare l'accento poetico, mitico, ingenuo, celebrativo, con cui l'autore accompagna la storia delle sue creazioni metafisiche. Dopo la *Scienza Nuova* del '30 (c'è anche una prima *Scienza Nuova* del '25, ma più elementare, che rimase completamente assorbita dalla seconda), il Vico depose la penna e non scrisse quasi più nulla, se non qualche pagina occasionale. Sicché a anni 62 egli suggerì la sua attività di pensatore, e quest'uomo che era stato tormentatissimo durante tutta la sua vita, riposò per gli ultimi 14 anni, quasi con il sentimento delle parole evangeliche: «Dimitte, Domine, servum tuum», un po' come avesse vuotato sé stesso. In verità il Vico aveva tutto detto e non aveva bisogno di accrescere il suo sistema con dei mediocri paralipomeni. Diversa sorte da quella di un altro gigante del pensiero, Emanuele Kant, che nella sua tarda vecchiaia fu ansioso di dare seguito al suo sistema, e volle riscrivere i suoi pensieri, ma consumandosi in una tragica lotta, tra l'impeto della nuova costruzione e la balbettante potenza espressiva della mente stanca che si rifiutava di prestare le parole a quei nuovi pensieri.

Nello spirito di Vico, oltre l'accento poetico, si rivela quest'accento religioso della propria opera: egli si considerò un messo della Provvidenza. Adempiuta tale sua missione, egli tacque comè rispettoso di un comando che trascendeva la sua volontà. La Provvidenza è la divinità di tutto il pensiero vichiano, una Provvidenza che non è più quella cattolica, che governerebbe dall'alto dei cieli le vicende di questo mondo, ma una divinità che vive nelle cose stesse e si muove nel cuore degli uomini e dei popoli, una Provvidenza che è come un'intelligenza, una mente, immedesimata e circolante in tutta la vita del mondo. Noi oggi la chiamiamo la logica delle cose, la logica interna degli avvenimenti, la forza motrice intrinseca della realtà: ma il primo a formulare questo nuovo concetto della Provvidenza fu il Vico, e come tutti gli scopritori di un concetto nuovo, egli ne parlò sempre con rapita commozione, sicché non c'è luogo nelle sue opere che non si riempia di questo afflato religioso. Tanto che in ogni tempo, e nel Settecento stesso, e poi nella seconda metà dell'Ottocento, ai tempi dello Spaventa e del De Sanctis, e oggi stesso, non mancano gli interpreti cattolici dell'opera del Vico, che vorrebbero ricondurre il suo pensiero nei termini della tradizionale filosofia cattolica. Ma l'accento religioso non deve trarre in inganno. La Provvidenza vichiana non ha nulla che fare con la Provvidenza del Dio cattolico: questa

guarda dall'alto dei cieli e lascia che gli uomini scrivano la storia, illudendosi di farla, mentre essa è stata scritta e predeterminata *ab aeterno* nell'abisso del suo consiglio. Mentre la Provvidenza vichiana non ha nulla di trascendente, non esisteva all'origine dei secoli, ma è nata e nasce sotto i nostri stessi occhi, si mescola a tutte le cose di questo mondo e le guida con una logica invisibile ed inflessibile. Senza rendersene conto, molti di noi possono ancora giurare sulla vecchia fede cattolica, ma intanto parlare di una logica delle cose stesse e spiegare gli avvenimenti con la forza intrinseca ad essi, le vittorie come le catastrofi dei popoli, delle nazioni, e degli individui: viviamo tutti ormai nei termini della nuova religione della storia, profetata da Vico nel secondo decennio del '700. Sicché è diffusa in tutta Europa e fuori di Europa, grazie anche alla speculazione dei filosofi posteriori, questa concezione vichiana della Provvidenza, che in termine scientifico oggi si battezza col nome di storicismo.

* * *

Io ho voluto accennare subito a questa idea centrale del sistema di Vico. Ma come nacque e come si sviluppò questa metafisica di Vico? I laici che non possono dedicarsi partitamente agli studi di filosofia basta che leggano queste tre opere principali, il *De antiquissima italorum sapientia*, l'*Autobiografia* e la seconda *Scienza Nuova*; del *De antiquissima...*, scritto in un mirabile latino del periodo aureo, esiste anche una bella traduzione in italiano, dovuta a un traduttore anonimo, ma che pare sia Vincenzo Monti (1816), e un'altra ancora a cura del Sarchi, apparsa nel 1870. Di tutte queste opere sono apparse edizioni accuratissime, criticamente accertate, in quegli « Scrittori d'Italia » dell'editore Laterza che costituiscono il corpo più importante dei classici italiani.

Giambattista Vico fu figlio di un modestissimo libraio, e tutta la vita si dibatté in grandi strettezze economiche. Egli stesso si confessa inadatto alla vita pratica, e poco esperto in questa materia dell'utile. Ebbe vita travagliatissima anche nella famiglia per un figliuolo scapestrato, che dovette far arrestare dalla polizia, incitandolo poi a scappare quando vide i gendarmi, e per altri figliuoli perduti per malattia. Sopravvisse una figliuola, Luisa, che fu una colta poetessa e per qualche tempo si pensò che andasse sposa a Metastasio. Un figlio, Gennaro, ossequentissimo al padre, ne ereditò la cattedra all'Università di Napoli. Ma anche nei guai domestici che lo afflissero insistentemente, il Vico vide sempre la logica religiosa della Provvidenza, ed egli anzi disdegnò i filosofi che possono passeggiare per gli ameni giardini o sotto i portici dipinti; costoro non conoscono le nausee e le pene che vengono dalle « mogli che infantano » e dai « figliuoli che nei morbi languiscono ». E nessun filosofo è degno del nome se non vive e patisce tutta la vita: quella sofferenza è provvidenziale all'umanità del suo filosofare, questo il suo segreto pensiero. Per alcune sue disavventure di professore universitario — i

mediocri sempre mettono un accanimento particolare nel tormentare gli uomini di ingegno superiore, nella speranza forse di ridurli alla loro misura e proporzione — egli ne sorrideva amaramente, ma ritrovava anche in queste persecuzioni un'astuzia generosa della Provvidenza. Riputandolo i mediocri immeritevole della cattedra e non volendolo « occupato a trattar paragrafi », gli avevano dato l'agio di meditare la sua *Scienza Nuova*: « posso io avergliene più grado di questo? ». Anche in quelle persecuzioni, conforme al principio fondamentale del suo sistema, vedeva dunque un disegno illuminato della sua Provvidenza. Quando pubblicò la *Scienza Nuova* (e dovette vendere i gioielli nuziali della moglie per pagare il tipografo), ne spedì varie copie di omaggio ai dotti di Italia e d'Europa, e quasi nessuno gli rispose. Egli stesso ci racconta dei suoi viaggi inutili alla posta, in attesa di queste missive che non vennero; per qualche tempo perfino si vergognò di frequentare i ritrovi accademici della sua città perché il caro prossimo gli teneva quasi broncio per avere egli scritto libri così difficili e astrusi: « In questa Napoli sì io fo conto di averla mandata al deserto; e sfuggo tutti i luoghi celebri per non abbattermi in coloro ai quali l'ho mandata, e, se per necessità egli addivenga, di sfuggita li saluto: nel quale atto non dandomi essi neppure un riscontro di averla ricevuta, mi confermano l'opinione che io l'abbia mandata al deserto ». Qui noi stessi vorremmo protestare per lui e reagire alla mite amarezza, con cui il Vico accoglieva le sue disavventure; così come reagivano gli scolari che fanatici ne seguivano le misteriose lezioni all'Università. Ma, a dire il vero, reagiva lo stesso Vico, perché non si pensi che egli fosse di temperamento dolce e mansueto. Era anzi un collerico ed un violento, ed egli stesso giustificò filosoficamente la collera come una virtù eroica, propria degli uomini magnanimi e generosi, che disdegnano le sottili e tacite fraudi e sventano con la bufera della loro ira le trame meschine dei mediocri. Pure nella sua stessa filosofia, nel suo sapiente giudizio storico, egli finiva con l'attingere calma e conforto, salendo « nell'alta adamantina rocca » del « giudizio di Dio », come egli scriveva, quel Dio che « fa giustizia alle opere d'ingegno con la stima dei saggi, i quali sempre e dappertutto furono pochissimi.... uomini di altissimo intendimento, di erudizione tutta propria, generosi e magnanimi che non altro operano che conferire opere immortali nel comune delle lettere ». Quindi rassegnazione religiosa davanti all'angustia mentale di molti suoi contemporanei, ma anche illimitata fiducia in una superiore giustizia della storia, in quella dei saggi che sono sempre pochissimi: « Sia pur sempre lodata la Provvidenza, che quando agli infermi occhi mortali sembra ella tutta severa giustizia, allora più che mai è impiegata in una somma benignità! Perché da quest'opera [della *Scienza Nuova*] io mi sento di aver vestito un nuovo uomo e provo rintuzzati quegli stimoli di più lamentarmi della mia avversa fortuna e di più inveire contro alla corrotta moda delle lettere che mi ha fatto tale avversa fortuna; perché questa moda, questa fortuna mi hanno avvalorato e assistito a lavorare quest'opera. Anzi (non sarà per avventura egli vero, ma mi piacerebbe che fosse vero)

quest'opera mi ha informato di un certo spirito eroico, per lo quale non più mi perturba alcuno timore della morte e sperimento l'animo non più curante di parlare degli emuli ».

Filosofo-poeta il Vico, filosofo-religioso il Vico, ma anche filosofo-eroe. Ricorrono nella mente altre parole analoghe di un pensatore, che per il volgo passa o passava per l'inventore di tutte le mariolerie della politica, e che ha subito anche lui una fortuna avversa, in vita, e dopo morte, almeno per tre secoli di infami fraintendimenti: alludo a Niccolò Machiavelli. Lo scrittore fiorentino, più scanzonato e più artista che non barbarico poeta come Vico, non si faceva illusione alcuna sulla bontà degli uomini; egli riconosceva negli uomini una malizia nativa, come una specie di peccato originale da laicizzare, e però escogitava l'inclemente disciplina dello Stato per domare questa incancellabile ferinità dell'uomo. Pure lo scanzonato fiorentino anche lui si lasciava sorprendere dalla subita commozione, quando parlava dell'opera propria e delle proprie meditazioni. Senza pervenire al concetto della Provvidenza vichiana, anche il Machiavelli sentì, per dir così, la trascendenza dell'opera sua davanti alla quale egli stesso s'inchinò, dimentico di tutti gli affanni e di tutte le vessazioni quotidiane: « Venuta la sera, mi ritorno in casa ed entro nel mio scrittoio; e in sull'uscio mi spoglio di quella veste quotidiana, piena di fango e di loto, e mi metto panni reali e curiali; e rivestito condecientemente, entro nelle antiche corti degli antiqui uomini, dove, da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo, che *solum* è mio e che io nacqui per lui; dove io non mi vergogno parlare con loro e domandarli della ragione delle loro azioni; e quelli per loro umanità mi rispondono; e non sento per quattro ore di tempo alcuna noia: sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tutto mi trasferisco in loro ». Sono sentimenti analoghi a quelli del Vico quando egli si dichiarava non perturbato da alcun timore della morte e disdegnava di preoccuparsi dei suoi piccoli emuli. A distanza di due secoli, Machiavelli e Vico si riconoscono nel paradiso dei saggi, effondendo sentimenti affini, pur nella diversità della loro filosofia. Ed è bene ricordare queste irradiazioni sentimentali dell'opera dei grandi pensatori, perché, sia detto di passata, la storia della filosofia italiana dal '400 fino a tutta la prima metà dell'800 annovera numerosi tipi di questi filosofi-martiri, o filosofi-eroi; e oggi che è diffuso un po' di lassismo e di soverchio gusto del proprio particolare in tutto il mondo contemporaneo, ai giovani specialmente giova contemplare queste mitiche personalità del passato, la cui vita offre larghi insegnamenti di eroiche rinunzie. Nessuna grandezza o semplice eminenza spirituale nasce senza rinunzie.

* * *

Il Vico era il figlio di un modesto libraio; non a caso ripeto questa notizia. Il libraio Antonio Vico aveva la sua botteguccia in una via che anche oggi si chiama a Napoli via San Biagio dei Librai: per quella via che con-

duceva alla vecchia Università, erano disseminate 20 o 30 librerie. Tante librerie in una strada sola! Librerie poi che erano centri di raduno intellettuale dove si discuteva animatamente della nuova fisica, della nuova astronomia, della nuova filosofia. Gassendi, Galileo, Cartesio o come familiarmente dicevano i napoletani, Renato, i tre grandi maestri le cui dottrine erano vivacemente discusse dai giovani, o dai dotti seniori che convenivano in quelle librerie. Un geniale erudito di cose vichiane, Fausto Nicolini, ha illustrato ampiamente e con minuziosa cura la vita culturale di queste librerie negli ultimi decenni del Seicento, e i dotti sono concordi ormai nel riconoscere in questi spontanei *clubs* librarii e in altre manifestazioni affini i segni di un risorgimento della cultura napoletana, proprio in quel Seicento che per un cinquantennio almeno aveva lasciato decadere, sotto l'influenza della controriforma, e l'oppressione del giogo spagnuolo, il meglio della cultura rinascimentale. Firenze e Roma ormai non costituiscono più il centro della cultura nazionale: con i filosofi meridionali, Bruno e Campanella, gli interessi si erano spostati verso Napoli, che si avviava a diventare la Napoli di Giambattista Vico e degli economisti e dei giuristi di cui abbiamo detto nella lezione su « L'illuminismo italiano ».

E un po' questa la sia pur discussa fortuna dell'Italia, dei diversi centri spirituali che adempiono ciascuno ad una funzione particolare e che si alternano nelle vicende storiche della nostra cultura. Diversa in questo la fisionomia mentale dell'Italia da quella della Francia, dove una più rigida e secolare unità ha portato alla soffocazione dei centri della provincia per una ipertrofica attività della capitale. Parigi riassume ed esaurisce la Francia, nessuna città d'Italia riassume tutta l'Italia; perciò questo perpetuo e incessante trapasso del dominio spirituale da una città all'altra. Sul finire del Seicento, Napoli diventa il centro intellettuale della penisola; la Toscana, dopo Galileo e i suoi scolari, disertava l'arringo e si raccoglieva in una vita lenta, comoda e pacifica. A Napoli lievitava invece la rivoluzione mentale del '700, e di lì doveva passare a Milano, poiché non bisogna dimenticare che i primi scolari di Vico furono quelli che lasciarono la vita sul patibolo nella rivoluzione napoletana del '99 e quelli che, superstiti, esularono nella città lombarda. A Milano si trasferì Vincenzo Cuoco, a Milano si trasferì Francesco Lo Monaco e lì questi emigrati napoletani cominciarono a diffondere il verbo del maestro. Foscolo e Manzoni ascoltarono dalle labbra del Cuoco insegnamenti vichiani, e lessero avidamente gli articoli dello scolaro che davano un nuovo orientamento agli studi della storia e della politica.

Ricordo tutto questo per dire che la filosofia di Giambattista Vico non venne su senza radici: bisogna ancora insistere sull'unità dell'uomo di genio con la cultura del paese in cui egli si è trovato a nascere. Il mondo della cultura respirato da Giambattista Vico adolescente e giovane era tutto saturo di matematica galileiana, di fisica gassendiana, di filosofia geometrizzante cartesiana. Allora si diffuse l'opinione che per essere buoni filosofi bisognasse essere buoni matematici, buoni fisici ed astronomi. Fino a trenta o quaranta

anni fa, io stesso ricordo che, in paesi di provincia, era diffusa l'opinione che filosofo e matematico fossero tutt'uno. Orbene, quello era un inconsapevole retaggio di tutto un mito di cultura che si era lentamente formato nell'Europa del '600, sotto il segno di Cartesio. Quando venti anni fa, nelle discussioni della politica scolastica dell'Italia, al binomio filosofia-matematica si sostituì il binomio filosofia-storia, fu una sgradevole sorpresa per molti ritardatari. Ma il grande riformatore ed instauratore di questo binomio filosofia-storia noi lo ritroviamo nei primi anni del Settecento, in Giambattista Vico, il quale ha esordito cartesiano e come tutti gli ingegni originali si è trovato ad un certo punto ad essere il più fiero antagonista del suo maestro.

* * *

Quale dunque la sua filosofia? *Cogito, ergo sum* diceva Cartesio, *penso quindi esisto*; ma non basta, risponde Vico, accertarsi del nostro esistere, importa conoscere e sapere perché esistiamo e come si svolge il nostro esistere. Voi, Cartesio, vi fermate alla *certezza*; io voglio andare più oltre, con la *certezza* voglio anche la *verità*. La *certezza* può essere il fine ultimo delle matematiche, ma lo spirito non si appaga della sola *certezza*, esso è assetato di verità: quindi la geometria è scienza troppo intellettuale; io voglio, dice Vico, una scienza più umana, e questa scienza più umana è la storia. Gli uomini conoscono la storia, perché sono essi a farla: *verum et factum convertuntur*. Si sa veramente, quando si costruisce, si crea quello che si sa. Questo il nuovo principio vichiano: io davanti a un'opera d'arte se mi fermo alle notizie esteriori, quando quell'opera è stata scritta, alle notizie sulla persona del suo autore, al significato meramente lessicale e grammaticale di tutte le sue parole, io sono allora soltanto filologo, cioè *conoscitore del certo*; ma quando ricostruisco dentro di me quell'opera, e ne rifaccio tutto il processo psicologico e fantastico, allora io possiedo veramente la *verità* di quell'opera. Altra è dunque la *certezza*, e altra è la *verità*; una cosa è la filologia, e una cosa è la filosofia o la storia. Vico instaura precisamente questo governo della filosofia e della storia nel campo di quelle scienze morali, dove, per influenza di Cartesio, tutto si era ridotto a matematica e a geometria, cioè a *s c i e n z a d e l c e r t o*. Questa, in termini elementarissimi, la rivoluzione portata da Vico.

* * *

I corollari, le conseguenze, di questo principio di Vico sono infiniti, incalcolabili: alcune si vengono svolgendo proprio nel pensiero e nella cultura del nostro tempo. Per Cartesio, la poesia e la religione in un certo senso non esistono: esisteva la poesia come costruzione intellettuale, come un atto di volontà, e la religione era una specie di cabala ordita dagli uomini politici a scopo di governo, quale *instrumentum regni*. Per Cartesio tutto è intellet-

tualismo e la cultura francese ancora oggi è impregnata di questo intellettualismo cartesiano. Per Vico invece al di qua dell'intelletto vive il senso: gli uomini primitivi per lui sono tutto senso, l'umanità primitiva vive tutta poeticamente, immaginosamente. Da ciò l'esaltazione che Vico farà dei bestioni primitivi — le umane belve come parafraserà Foscolo nei suoi *Sepolcri* — quei bestioni primitivi tutto stupore e ferocia. Dove è più robusto il senso, ivi è più robusta la fantasia creatrice; però egli immaginò che i grandi poeti sorgono dopo una grande alluvione di barbarie. Grande poeta Omero che vive all'origine della civiltà greca, grande poeta Dante, il quale esce alla storia della nuova civiltà dopo quattro secoli di barbarie medievale. Ai poeti c o s t r u i t t i di Cartesio si contrappongono i poeti s p o n t a n e i. La poesia non nasce per capriccio, per edonismo degli uomini, ma per una necessità. La poesia è la prima operazione della mente umana. « L'uomo, come avviene perpetuamente nel fanciullo, prima di formare concetti, forma fantasmi; prima di riflettere con mente pura, avverte con animo perturbato e commosso; prima di articolare canta, prima di parlare in prosa, parla in versi ». Così il Croce ha condensato il canone fondamentale dell'estetica vichiana. Però l'eterno poeta per Vico è il popolo, l'eterno fanciullo che genera dal suo cuore poesia, e con la poesia la religione. L'ultima viene la ragione, la quale ha la sua importanza ma perché fecondata dalla fantasia poetica e dal tremore religioso. Dove vive la pura e semplice ragione, essa è la ragione astratta, arida, crudele, la Ragione con la R maiuscola di cui si inebbriavano gli illuministi; la quale come costruiva con un atto di volontà i poemi, così costruiva le nuove società, le nuove civiltà, i nuovi stati ideali, con la stessa disposizione con cui il geometra intaglia le sue figure. E il Vico invece ad opporsi vivamente a questo geometrismo, e a rivendicare le forze del sentimento, della fantasia, dello spontaneo, della religiosità. La pura ragione, il puro intelletto, può distruggere ma non creare. Orbene le rivoluzioni del secolo XVIII distruggevano, non costruivano; esse nascevano tutte sotto il segno dell'intellettualismo cartesiano. La rivoluzione creatrice fu quella romantica; con essa nascono le nazioni moderne, la Francia, l'Inghilterra, la Germania, l'Italia, l'Ungheria, ecc. Quest'altra rivoluzione romantica nasceva per l'appunto sotto il segno di Vico. L'Arcadia italiana, se vogliamo giustificarla storicamente, era una traduzione nel campo letterario del principio cartesiano: tutto ben disegnato, ordinato, cimato, ben pettinato, come le aiuole dei giardini alla francese venuti di moda in quello stesso secolo. Ma la poesia è bagliore improvviso, è luce che nasce dal fumo, è ordine musicale che nasce dalla discordia dei sentimenti e dei desideri. La poesia dell'Arcadia non è poesia, ma ornamento intellettuale, decorazione, lusinga edonistica; la poesia romantica avrà alcuni presentimenti in Alfieri e avrà le voci sue più potenti, in Italia, con Foscolo, Manzoni, Leopardi, i quali, senza rendersene conto, traducono l'esigenza teoretica di Vico. Nella politica il popolo-poeta è assunto ad eterno creatore di miti e di tradizioni. Per tutto il secolo XIX il popolo sarà il protagonista di tutta la

storia. Il popolo è sovrano, il popolo crea i suoi re, il popolo è la rivelazione stessa di Dio, come dirà Mazzini compendiosamente con la sua formula *Dio e Popolo*. E allora si ritrovano le singole note e postille dei popoli, le caratteristiche di questa o quella gente, e si parla di un genio dei popoli: allora veramente nascono le nazioni, e viene giù l'astratto e geometrico cosmopolitismo settecentesco. Però il Vico è il profeta della nazione, è il fondatore del concetto teoretico di nazione, che è valso per tutti i popoli dell'Ottocento. Questo fu inteso pienamente nei primi decenni dell'Ottocento, e proprio in Francia, dove per opera di Michelet si diffuse il culto di Vico, e il paese che si vantava di essere illuminista, cominciò esso stesso a farsi storicista, alla scuola dell'italiano Giambattista Vico.

Oggi si potrebbe dire che Vico ha trionfato, e poiché ha trionfato esso ha esaurito la sua potenza mitologica: difatti niente più popolo oggi si dice, e gli stessi storici delle lettere non ne vogliono più sapere di questo popolo che inventa e crea tutto. L'autore del presente articolo nei suoi studi letterari batte contro questo mito del popolo, e al posto del popolo pone l'individuo poetante, nel quale rifluiscono forze ingenue e forze dotte. Non c'è più da un lato il chiericato, i dotti, e dall'altro il popolo, tutto stupore e canto. Orbene onestà vuole che si riconosca che in questo ancora nuovo e recente orientamento dell'estetica moderna, Vico continua ad esserci maestro. Io, per necessità didascalica e per la strettezza dello spazio, ho dovuto schematizzare e puntualizzare il pensiero del Vico che è pensiero invece assai complesso. Il Vico, è vero — faccio un esempio concreto — ha voluto distinguere con consapevolezza critica tra un Dante poeta e un Dante teologo, che con la sua riflessione e con la sua troppa dottrina ammazzerebbe la poesia. « Se Dante non avesse saputo affatto né della scolastica né di latino — scrive il Vico — sarebbe riuscito più gran poeta, e forse la toscana favella avrebbe avuto da contrapporlo ad Omero ». Curiosa restrizione del suo principio così geniale della poesia, ma la preoccupazione di Vico in quel momento era un'altra. Combattere l'intellettualismo cartesiano, che non solo negava la fantasia, ma tentava di ridurre a forma matematica anche la metafisica e l'etica, e propugnava la possibilità di lingue artificiali logiche più perfette di quelle viventi, ed escogitava regole per comporre arie musicali senza essere musicisti e poemi senza essere poeti. Combattere ancora le sopravvissute tendenze della critica del Rinascimento, che presentava l'arte come esornatrice di verità intellettuali, o come finzione graziosa a scopo di puro diletto. E allora bisognava esaltare il primitivo, il violento, il barbarico, e la sapienza immediata della poesia, fuori di ogni ingombro e invadenza dell'intelletto e della riflessione.

Ma c'è un altro principio di Vico che è rimasto accessorio nella sua filosofia e che adombra l'eternità ideale e cosmica della poesia: la poesia non è una barbarie naturale ma è una barbarie che si ha per conquista; e la verginità poetica la si possiede veramente, quando la si è ben perduta. Essa non è all'origine, ma all'evoluzione di un processo spirituale. La poesia na-

sce su una ecatombe di storia. La barbarie poetica dunque può svilupparsi sul ceppo della più progredita civiltà; barbari o poeti non si nasce, ma si diventa. Dal mondo più complesso di una civiltà e dalla ragione tutta spiegata si staccano i poeti, i quali riscattano la loro ingenuità, tanto più profonda e vigorosa, quanto più complessamente storica e civile è la loro esperienza morale. La favella poetica di cotesti creatori sopravvive e iscorre per lungo tratto dentro il tempo storico o età civile — dice il Vico con mirabile immagine — « come i grandi rapidi fiumi si spargono molto dentro il mare e serbano dolci le acque portatevi con la violenza del corso ». Dante dunque è grande poeta, non già a dispetto della sua teologia, della sua dottrina scolastica e del suo latino, ma è grande poeta anche in forza di quella teologia, di quella scolastica, di quel latino, riuscendo a scavarsi un'ingenuità e uno stupore pur dentro la sua più massiccia cultura. Con queste parole io concludevo un mio studio sulla *Divina Commedia* del 1926; combattevo Vico, ma in nome di Vico stesso, alla barbarie naturale opponendo quella barbarie di conquista che pure è un concetto che circola nella sua filosofia. Così Vico è ancora un maestro attuale nella critica letteraria, come in altre scienze morali; e io ho soltanto il rammarico di aver fatto un assai picciol cenno di quella che è la favolosa e tuttora inesausta ricchezza di questo nostro pensatore.

3. PIETRO METASTASIO.

Con il Metastasio io mi trovo a parlare di un poeta che può considerarsi italo-ungherese; comunque oggi si debba limitare storicamente il valore della sua poesia, bisogna riconoscere che egli con la sua opera ha riavvicinato già nel Settecento i nostri due paesi. Ai tempi del Metastasio a Vienna e a Buda si diffuse larghissimamente la conoscenza dell'italiano, e il Metastasio ebbe larghi imitatori in Ungheria. Anche le biblioteche ungheresi oggi sono piene dei libri dell'abate Pietro Metastasio.

Come Metastasio da Roma, sua città nativa, si trasferì a Vienna? Il posto di poeta cesareo era stato tenuto per lunghi anni da Apostolo Zeno; era quello un ufficio, che non può essere considerato sotto l'aspetto nazionale e non può essere deprecato con quel sentimento con cui lo deprecarono i critici dell'Ottocento, dietro l'esempio dell'Alfieri che non tollerò di essere presentato a Metastasio, per avergli visto fare la genuflessioncella d'uso davanti a Maria Teresa, nei giardini di Schönbrunn. L'Alfieri inaugurava una nuova concezione della letteratura, una letteratura ormai dominio dei solitari superuomini, degli adepti ideali dello « Sturm und Drang » europeo; Metastasio invece era l'ultimo esempio celebre del poeta stipendiato di corte, corrispondente all'ideale che si era formato della letteratura dal finire del Trecento a quasi tutto il Settecento. La letteratura umanistica e rinascimentale fece capo alle corti dei signori, e il grande poeta Ludovico Ariosto, l'autore dell'*Orlando furioso*, si è dovuto acconciare anche lui a fare la parte di caval-

laro e di governatore della Garfagnana, ai servizi della casa d'Este. « E di poeta cavallar mi feo » — scriveva in una satira bonaria il poeta cinquecentesco. Poeta di corte fu poi Torquato Tasso; e fisico e scienziato della corte medicea, a Firenze, nel Seicento, fu anche il grande fisico e astronomo Galileo Galilei. Orbene, Metastasio, poeta cesareo alla corte di Vienna, continua questa tradizione inauguratasi sul finire del '300, che si era rafforzata e generalizzata nel '400 e '500 e nel '600. Quindi quel tono di scandalo con cui i critici dell'Ottocento parlarono di Metastasio poeta cesareo, era un po' antistorico; si capisce la reazione dell'Alfieri che voleva essere il riformatore del gusto morale oltre che poetico sul finire del '700, ma si capisce meno la reazione un po' troppo accanita che tutta la storiografia ottocentesca fece al poeta italiano di Vienna. Ma le generazioni pagano sempre un tributo ai miti ed alle idealità politiche del proprio tempo; e nel fervore del Risorgimento nazionale dell'Italia si intende come non dovesse essere oggetto di simpatie il poeta, che aveva servito la corte di Vienna, di quella Vienna di cui l'Italia voleva scuotere il giogo con le sue tre guerre per l'indipendenza. Si poteva discutere il valore della poesia metastasiana, ma non si poteva far pesare su di essa l'ufficio che Metastasio aveva rivestito alla corte, e non si poteva pretendere che egli avesse i sentimenti democratici-liberali che maturarono nell'atmosfera dell'Ottocento. Per uno scrittore dei primi decenni del '700, l'esser chiamato poeta ufficiale alla corte di Vienna, centro di una civiltà mittel-europea, era considerato un altissimo onore. Gli storici hanno sempre il dovere di collocare gli scrittori nel loro tempo, di non prestar loro idealità anacronistiche e di non battere contro di essi, quando queste idealità non erano ancora lontanamente balenate nel mondo. La storia non la si racconta con gli idealismi nostri di oggi e di domani, ma interpretando equamente quelli che furono i gusti sociali di questa o quell'epoca del passato. Metastasio fu uomo del suo secolo, e se egli non era nato con un cuore di leone, non possiamo dimenticare che perfino un filosofo-eroe come Giambattista Vico tributò altissime lodi a uomini e donne del suo tempo, che avevano larga autorità temporale e sono, oggi, largamente discussi. E bisogna riconoscere che in quelle lodi sublimi tributate dal grande veggente della filosofia napoletana, c'era sì molta ingenuità di uomo bisognoso e casalingo, ma anche molta umile sincerità. E umilmente sincero nel suo cortigianismo cesareo fu anche l'abate Metastasio.

Ricordo gli anni del mio noviziato letterario nell'Università di Pisa tra il 1910 e il 1914, quando mi preparavo a scrivere una mia dissertazione di laurea su Pietro Metastasio. E il mio primo libro apparso nel 1915 fu intitolato per l'appunto a Metastasio. Allora ribollivo anch'io di quelle idealità risorgimentali che si tramandavano per tradizione anche nel nuovo secolo; pure m'avvidi della ingiustizia storica da cui era stato colpito il povero poeta e con giovanile coraggio, superando i pregiudizi del tempo, feci la giustificazione storica di quest'ufficio di poeta cesareo del mio scrittore. Era un giustificazione assai ovvia; pure allora parve una novità, e segnò, senza

che io la pretendessi a tanto, una svolta nella critica metastasiana. Metastasio, io scrivevo, aveva imparato gli inchini in casa del suo rigido maestro, Gian Vincenzo Gravina, e li aveva perfezionati alla corte di Vienna: la venerazione per il maestro precorre e condiziona la venerazione per i clementissimi Padroni Cesarei. Il mondo in cui era vissuto sino a venti anni, gli aveva radicato nell'animo una tendenza alla laude cortigiana; prova ne era il consesso napoletano, del quale partecipava anche il Vico, che proponeva al poco più che quindicenne Metastasio, poeta improvvisatore, il tema della *Magnificenza dei principi e sue lodi*. La stima che i contemporanei fecero di lui, come poeta pagato di Vienna, ci fa riflettere come la sua condizione cortigianesca fosse reputata tutt'altro che spregevole, invidiabile anzi. I biografi parlano della sua andata a Vienna come di una fortuna straordinaria, e l'ispido Baretto, il feroce Aristarco Scannabue non trovava maggior lode per il poeta, che quella di affermare essere lui veramente poeta da re e da imperatori. Quando Apostolo Zeno, nel 1729, lo designò alla successione della carica di poeta cesareo, Metastasio aveva trentun anni ed era già celebre in tutta l'Europa, specialmente per un melodramma, la *Didone abbandonata*, che, scritto a venticinque anni, resta ancora una delle sue cose più felici. Il Principe Luigi Pio di Savoia, ispettore della musica e dei teatri imperiali di Vienna, gli comunicava la nomina il 31 agosto del 1729 e Metastasio si affrettava a rispondere sollecitamente il 28 settembre, con queste parole: « Il poco tempo nel quale sono obbligato a rispondere, non è sufficiente per rimettermi dalla sorpresa che deve necessariamente produrre l'inaspettato onore dei cesarei comandi, ai quali non ardivano di salire i miei voti, nonché le mie speranze ».

Povero Metastasio! Gli hanno rimproverato anche il famoso bacio, che veniva proprio dal cuore, dato sulla mano dell'Imperatore Carlo VI, quando fu ammesso alla sua augusta presenza! Ecco come egli ne scrive ad un amico in una lettera del 25 luglio 1730: « Vi confesso che per quanto mi fossi preparato a quest'incontro, non potei evitare nell'animo mio qualche disordine. Mi venne a mente che mi trovavo a fronte del più gran personaggio della terra ». Parole sospirose di un galantuomo, suddito perfetto, del secolo XVIII. « Feci le tre riverenze prescrittemi, una nell'entrar della porta, una in mezzo della stanza e l'ultima vicino a Sua Maestà, e poi posi il ginocchio a terra ». Quale compiacimento di narratore c'è in questa minuzia di particolari! « Io parlai con voce non credo molto ferma, con questi sentimenti: Io non so, se sia maggiore il mio contento o la mia confusione nel ritrovarmi ai piedi di Vostra Maestà Cesarea. È questo un momento da me sospirato fin dai primi giorni dell'età mia.... ». E invero il Metastasio non mentiva: la sua tragedia *Il Giustino*, scritta a quattordici anni, era tutta una celebrazione interlineare dei troni cesarei. « Ed ora non solo mi trovo avanti al più gran monarca della terra; ma vi sono col glorioso carattere di suo attuale servitore ». Siamo nei tempi, chiosavo in quel libro giovanile, in cui tutta la Francia era superba di vegliare il Re, e i cortigiani vantavano

i loro storici gradi di nobiltà per porgere la camicia di bucato al dormiglioso Re. « In ultimo gli chiesi la permissione di baciargli la mano, ed egli me la porse, ridendo e stringendo la mia; onde io, consolato da questa dimostrazione d'amore, strinsi con un trasporto di contento la mano cesarea con entrambe le mie e le diedi un bacio così sonoro che poté il Clementissimo Padrone avvedersi che veniva dal cuore ».

* * *

Pietro Metastasio, come si vede, era un cortigiano nato; la sua chiamata a Vienna non era un incidente occasionale, era invece, come si dice, voluta dai fati. Certamente fu anche la sua fortuna artistica. Coincide difatti con il primo periodo di splendida vita viennese l'attività migliore del nostro poeta. Ma è bene toccare anche delle sue fortune amorose, perché esse riflettono una luce sulla sua poesia. Con quel temperamento pacifico e idillico, non c'è da aspettarsi un amatore tempestoso alla Foscolo (Jacopo Ortis era ancora lontano sull'orizzonte) e nemmeno un irrequieto cercatore di esperienze rare. Ebbe qualche cosa di piccolo borghese nei suoi amori; l'uomo amabile e cogli occhi parlanti, ma non profondo né mai esagitato dentro, piacque superficialmente e superficialmente amò. Le donne che amò furono certo superiori a lui come sanno essere le donne davanti agli uomini almeno nell'amore, e furono tre Marianne: la Marianna Bulgarelli, una cantante, detta la Romanina; la Marianna Martinez, figlia di quel napoletano Nicola Martinez che aveva casa a Vienna e che ospitò per lunghi anni il poeta, e la Marianna contessa d'Althann. Un maligno potrebbe dire che il Metastasio, nel suo egoismo e nella sua pigrizia musicale, non fece nemmeno la fatica di cambiare nome alle sue donne, e tutte appellò con lo stesso numero di sillabe e con le stesse sillabe. La più appassionata e la più devota fu la Romanina, intorno a cui i biografi del '700 intrecciarono un vero e proprio romanzo; il Metastasio era poco più che ventenne e la donna si avviava ai quaranta. Si pensi un po' ai rapporti tra la quarantenne Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio venticinquenne sul finire dell'Ottocento. La Romanina era una cantante celebre ed essa ispirò il genio giovanile del suo amico; il capolavoro della giovinezza, la *Didone abbandonata*, fu scritto, musa e interprete la Marianna Bulgarelli, e strano: fu un dramma simbolico, perché di lì a pochi anni il nuovo Enea doveva abbandonare la sua Marianna e questa doveva disperarsi come l'antica eroina. Il Metastasio si contentò di lacrimare come gli eroi del suo teatro:

Se resto sul lido — Se sciolgo le vele,
 Infido, crudele — Mi sento chiamar.
 E intanto, confuso — Nel dubbio funesto,
 Non parto, non resto — Ma provo il martir,
 Che avrei nel partire — che avrei nel restar.

Ma partì veramente. C'è stata conservata una parte della corrispondenza dei due amanti lontani ed è singolare come tutta la società del tempo giubilasse ed esaltasse quell'amore felice del poeta e della cantante. Tutti i biografi contemporanei ne parlano con unzione pia; segno della grande ammirazione di cui era circondato il giovane abate. Scrive uno di questi biografi, con riserva per la Romanina, ma con tutte le benedizioni per Metastasio: «Tuttavia i suoi pregi le diedero diritto agli affetti di Metastasio, e valsero a cattivare la benevolenza di esso e indurlo a convivere seco lei con soddisfazione del marito». Quando poi il Metastasio l'ebbe dimenticata, nuovo giubilo per la conversione amorosa del poeta, se l'abate Riva scrivendo, il 23 aprile 1732, grandi lodi del Metastasio al Muratori, notava con gesuitico compiacimento che il poeta di Vienna «è di una conversazione leggiadrissima e di un costume angelico, particolarmente dopo che Dio benedetto, con farlo chiamar qui, lo ha liberato dall'incanto di Circe». La Circe era la Romanina, e l'abate Riva non poteva nominarla che con un classico eufemismo! La Romanina, dicevo, si disperò e, curioso, si disperò con lei anche il marito: questi addirittura volle accompagnare il poeta fino a Vienna, illudendosi quasi di trattenerlo. E la buona Marianna, con discrezione di donna amante, si raccomandava all'abate Riva, perché il marito non facesse qualche pazzia. Ecco le sue parole di una lettera del 12 agosto 1730: «La prego ancora di aver cura di mio marito e consigliarlo a non disgustare il signor Metastasio, con qualche sua strana risoluzione; ma lo faccia con la sua buona grazia, che non paia mia premura». Una leggenda melodrammatica del secolo (è il Lessing che la riferisce) volle poi che la Romanina, accorata per l'abbandono, si ferisse a morte con un temperino; così era conchiuso bene, e non in forma troppo cruenta, il romanzo per le patetiche anime del Settecento. Ma l'epilogo vero si ha solo quattro anni dopo; una fitta corrispondenza epistolare, se non egualmente sollecita ed appassionata da ambo le parti, illude in una vita comune i due amici, e nel 1734 la buona Marianna placava il suo amore desolato nella morte. Poiché arse ancora più, nella lontananza, la passione della Bulgarelli. Echi della sua anima afflitta, gelosa, querula abbiamo indirettamente nelle lettere con le quali il Metastasio ricambiava le sue. Dalle lettere superstiti del Metastasio, possiamo giudicare della loro fredda compostezza; lo scrivente si distrae raccontando, filosofando, informando l'amica sulle opere che viene scrivendo.

La Marianna leggeva, e forse anche con quelle chiacchiere del suo amato Metastasio illudeva qualche ora della sua vita. E quando non c'era filosofia, c'eran discorsi di economia domestica; e con i conti di casa si accompagnavano didascalie sulle opere nuove che il poeta veniva scrivendo e qualche volta, come in una certa lettera estrosa del 27 gennaio 1731, balzava, tra un periodo convenzionale e l'altro, una simpatica rievocazione della vita di Roma. La Romanina, col fiuto sagace di donna amante, leggeva e sospirava; non le poteva sfuggire una certa freddezza verbosa del suo amatissimo Pietro, e fantasticava e si consumava e timidamente sollecitava e femminilmente

garriva. E Metastasio sodo. « Voi mi fate più onore di quello che io merito — così in una lettera del 23 giugno 1731 — ritrovando artificio nelle mie lettere ». E in una lettera del 19 febbraio 1732, scriveva ancora: « Voi mi rimproverate della brevità che usate voi medesima nelle lettere. Non so con quale convenienza. O siamo rei tutti e due, o non lo è nessuno. Basta; io non ardisco pretendere che passi un mese in cui vada esente da qualche rimprovero. Lo prendo per un male necessario, come il ritorno della febbre a quelli che patiscono la quartana ». La Marianna poi si rabboniva, le sue lacrime stesse la raddolcivano, e diventava sommessa, devota, discreta. « Adesso riconosco nelle vostre lettere la mia Marianna — si legge in una lettera del 7 luglio 1731 — e la vostra saviezza mi fa compiacere del presente e dà un'altra faccia anche al passato ». Ma il 26 febbraio 1734 Marianna Benti Bulgarelli moriva, e il testamento fu l'ultimo gesto di questa eroina sentimentale. Con esso la Romanina istituiva erede universale Pietro Metastasio, e « lasciava al carissimo consorte un ufficio vacabile detto cavalierato di San Pietro », con la clausola della donazione di millecinquecento scudi. Riguardo all'eredità del Metastasio, essa così giustificava quest'atto della sua volontà: « Questo faccio non solo per mostrarmigli grata di avermi nelle mie disgrazie e lunga infermità consigliata ed assistita, ma ancora perché possa, con più comodo, applicarsi a quegli studi ai quali ha atteso finora con tanta sua lode ».

Il Metastasio riceve la triste notizia a Vienna e si affretta al gran rifiuto. Mi si perdoni se io mi intrattengo in questi particolari, ma nell'episodio dell'amicizia della Romanina io non solo ritrovo il gusto sociale del tempo, ma mi pare una traduzione nella vita di quegli idillii sentimentali che il Metastasio tessé nei suoi melodrammi, anch'essi pieni di eroi e di eroine dell'amore, tutte gentili, tutte cortesi, tutte rinunzie e dedizioni. Il Metastasio scrive una lettera al marito della defunta e, rinunziando all'eredità in favore di Domenico Bulgarelli, dice che con ciò vuol dare « una prova incontrastabile della disinteressata amicizia » che lo legò alla Marianna; vuole con ciò fare il suo dovere « e come uomo onorato e come cristiano », avendo riguardo di giustizia alla persona del marito, che tanto ha meritato dalla moglie col suo « amore, assistenza e servitù esemplare ». A lui basta aver avuto con quell'atto della defunta una « continua testimonianza della vera amicizia della generosa testatrice ».

E al fratello che, in cuor suo e in coro col padre e con le sorelle, doveva disapprovare il gesto umano di Pietro (il patrimonio della Romanina era notevole), scrive il 13 marzo 1734: « Io sono debitore al mondo di un gran disinganno; cioè, che la mia amicizia avesse per la Marianna fondamenti di avarizia e di interessi ». Terminava quella lettera con parole di sentito dolore: « Solo la povera Marianna non tornerà più, né io spero di potermene consolare; e credo che il rimanente di mia vita sarà insipido e doloroso ». Il poeta aveva allora anni 36, e ne doveva vivere altri 48, poiché si spense in tarda età a 84 anni. E difatti subito dopo la morte della Romanina il Me-

tastasio riacquistava la sua serenità: le sue tempeste non erano tempeste di lago o di mare, ma soltanto di artificiale laghetto di un parco di stile rococò. « Sempre è maggior del vero — L'idea di una sventura — Al credulo pensiero — dipinta dal timor » — scriverà egli stesso. E il Metastasio non adorò la sua deserta malinconia; la sua gloria di uomo e di poeta chiamava sollecito e felice il sorriso di un'altra donna. Questa donna, già prima della scomparsa della Romanina, aveva mosso gli affetti del suo cuore: nella discreta penombra in cui la cerimoniosa corte di Vienna aveva lasciato il poeta imperiale, la contessa d'Althann, già amica intima dell'imperatore, s'inclinava volentieri, nella sua docilità di donna matura, al roseo e luminoso giovane italiano. Scrive con ingenua fedeltà un biografo contemporaneo: « Per qualche tempo dopo la morte della Romanina, la forza del dolore.... tenne (Metastasio) lontano dalla corte, e la contessa d'Althann in tale occasione dimostrò pubblicamente la parzialità che aveva per lui, andando ogni sera in casa del medesimo a fargli compagnia dalle sette ore di Francia sino alle undici ».

Una contessa, una alta dama di corte, una partecipe del letto imperiale, che saliva le scale dell'umile appartamento di casa Martinez! Il Metastasio ne sarà stato commosso; e la sua natura idillica e pigra gli avrà fatto presto gustare un sistema di amoroso vivere, senza urti, senza lagni, senza seccature ufficiali. Nell'autunno emigravano nelle campagne in Moravia: a Joslovitz e a Di Frain; da quelle gaie villeggiature, allietate da cacce, pranzi, giuochi, passeggiate sentimentali, il Metastasio scriveva pigre e frettolose lettere agli amici. Ma l'uomo adesso non ci interessa più; la sua esperienza umana e artistica fu quella che si compié sotto la guida amorosa della Romanina, la quale, se pare una vittima, vinse almeno idealmente in questo primato che essa ebbe nell'educazione sentimentale e letteraria del suo giovane amico.

* * *

Apriamo adesso il vasto repertorio delle sue opere. Tutti conoscono la canzonetta *A Nice, La libertà*: è la più piena e la più artistica espressione dell'anima settecentesca, un piccolo capolavoro di grazia e di galanteria motteggiatrice.

Non sogno questa volta, — Non sogno libertà.

Sono due versicoli di cui si impossessarono gli uomini del Risorgimento; ma la libertà celebrata dal Metastasio non è la libertà politica, ma soltanto la liberazione da una catena amorosa.

Confuso più non sono — Quando mi vieni appresso;
Col mio rivale istesso — Posso di te parlar.

Questa è proprio l'immagine di una contraddanza settecentesca, dove i cavalieri si scambiano le dame, sorridendo e inchinandosi.

Quando lo stral spezzai — (Confesso il mio rossore)
Spezzarmi intesi il core — Mi parve di morir.

La melodrammatica dell'amore è in quello strale di letteraria memoria e in quel cuore dell'umile e quotidiana vita, che si spezzano entrambi, con ingegnoso ravvicinamento, nelle parole dei versi.

Odi s'io son sincero: — Ancor mi sembri bella,
Ma non mi sembri quella — Che paragon non ha.
E non t'offenda il vero — Nel tuo leggiadro aspetto
Or vedo alcun difetto — Che mi pareva beltà.

Si tratta sempre di passioni dilettesche, con punte e motteggi, quali si convengono in una ideale corte d'amore. Tutta l'opera più significativa del Metastasio obbedisce a questa ispirazione idillico-sentimentale. Per tanto tempo si è voluto mantenere in piedi la fama di Metastasio, autore dell'*Attilio Regolo*, della *Clemenza di Tito*, e di altri melodrammi dove c'è la celebrazione dell'eroismo. Ma, a dire il vero, si tratta di fantocci dell'eroismo; cotesti eroi fanno troppo di essere eroi. Però quel tanto di compiacimento, e di teatrale che c'è nei loro gesti e nelle loro parole. Una delle note più spiccate dell'eroe metastasiano è appunto il sentimento coreografico della gloria, e poi ancora il vezzo della complimentosità e la velleità del miracolismo. L'eroe è eroe per la comparsa in pubblico; l'eroe adula continuamente se stesso e gli altri lusingatori che gli stanno attorno e non ha per platea il campo della storia, ma il recinto grazioso di un parco o di un salone; l'eroe ha l'aria di voler rigenerare il mondo. Prendiamo la *Clemenza di Tito*. Lo stesso titolo tradisce il programma dell'autore: il Metastasio non vuole tanto tratteggiare Tito come uomo, ma Tito solo in quanto impersona nella tradizione il tipo della clemenza. Sin dal titolo si scorge la tendenza dell'autore a cristallizzare un carattere, insistendo su una particolarità di esso, facendo vivere quindi una nota del carattere in funzione di tutto il carattere. Tito lo vedremo dunque sulla scena, come un personaggio insistentemente « clemente », che non sa fare altro che perdonare stucchevolmente, allargare le braccia con iperbolica misericordia, distribuire i benefici a nemici e a non nemici. Gli stessi critici settecentisti, con tutte le loro tenerezze accademiche che avevano per i personaggi virtuosi, accusarono Tito « di soverchia e stomachevole bontà ». « Che avrei, se ancor perdessi — Le sole ore felici — Che ho nel giovar gli oppressi — Nel sollevar gli amici — Nel dispensar tesori al merto e alla virtù! ». Ma guai a questi professionisti della virtù; a me ricordano la donna Prassede del romanzo manzoniano che voleva convertire catechizzare beneficiare tutto il mondo, e voleva perùno raddrizzare la testolina della pura e virginale Lucia. Ma qui sta la differenza: Manzoni ironizzava fortemente il personaggio, il Metastasio si compiaceva della falsa logica di questo eroe astratto ed applaudiva a queste sue costruzioni: « Tutto so, tutto assolvo, tutto obbligo », ecco un verso epigrafico che definisce la lascivia di clemenza, da cui è animato Tito.

Prendiamo ancora l'*Attilio Regolo*, il presunto capolavoro al dire dei critici accademici. Attilio Regolo non è un eroe della patria o della roma-

nità, come si illuse che fosse l'autore, ma piuttosto è un uomo invasato della sua gloria, una gloria non sentita nel fervore dell'opera, ma una gloria-premio come quelle proverbializzate nei libri di lettura. Manlio, per esempio, ha sostenuto in Senato che Attilio Regolo ritorni a Cartagine, per mantenere la fede data al nemico. Ebbene Attilio Regolo lo ringrazia con queste parole:

Era in periglio
Senza te la mia gloria, i ceppi miei
Per te conservo, a te si deve il frutto
Della mia schiavitù.

I ceppi, la schiavitù: Regolo dovrebbe esser lieto perché salva Roma da una pace dannosa, ed egli invece solo si compiace perché conserva «l'onor di sue catene!». Lo spirito dell'eroismo qui, si vede, è esasperato fino al punto che il protagonista dimentica il fine nobile del suo sacrificio per arrestarsi a contemplare l'apparato coreografico di cotesto sacrificio: i ceppi miei! In un altro punto Regolo sentenza:

Qui si deride, purché gloria produca, ogni tormento.

Magnifiche parole, belle ad udire, ma inopportuno è quel fastoso linguaggio. Così commentiamo noi, come commenta Amilcare stesso nel suo buon senso di primitivo. E noi invero non riusciamo più ad applaudire a questi eroi da teatro con lo spadino settecentesco.

* * *

La letteratura italiana, proprio in quegli stessi anni dei trionfi di Metastasio, preparava nella vita mentale e nella cultura e nella vita sociale e poi nella stessa poesia, altri eroi assai più semplici e più umani; e appunto per questo più suggestivi. L'eroe metastasiano in verità ci richiama a un periodo di decadenza; è l'idoleggiamento letterario di quell'eroismo convenzionale, che la falsa civiltà barocca del Seicento aveva diffuso nel mondo europeo, è un ideale ritardato. Io resto fedele alla mia tesi giovanile, dove combattevo risolutamente questi drammi eroici, reagendo a tanta critica incerta che ripeteva passivamente i giudizi settecenteschi, e mettevo invece in evidenza i meriti di un Metastasio poeta minore. Cantore flebile, musicale, dei sentimenti eterni dell'amore: l'amore vissuto come idillio, come lusinga dell'immaginazione. Anche oggi rileggendo i drammi di stretta ispirazione sentimentale, come la *Didone abbandonata*, il *Demetrio*, l'*Olimpiade*, il *Demofonte*, noi venuti dopo la civiltà romantica, noi partecipi delle esperienze novecentesche, ci lasciamo suggestionare da quelle vaghe musiche della passione:

Altro sollievo
Non resta.... a due fedeli amanti,
Costretti a separarsi

Che a vicenda lagnarsi,
 Che ascoltare a vicenda
 D'un lungo amor le tenerezze estreme
 E nell'ultimo addio piangere insieme.

Oppure:

Non so frenare il pianto,
 Cara, nel dirti addio:
 Ma questo pianto mio
 Tutto non è dolor.

E meraviglia, è amore,
 E pentimento, è speme:
 Son mille affetti insieme
 Tutti raccolti al cor.

Oppure:

Se cerca, se dice:
 L'amico dov'è?
 L'amico infelice,
 Rispondi, mori.
 Ah no! Sì gran duolo
 Non darle per me:
 Rispondi, ma solo,
 Piangendo parti.

Un amante dice all'amante: « Nei giorni tuoi felici — Ricordati di me! ». Un amico dice all'amico: « Il rivederti in vita — Mi fa dolce la morte ». Amicizia e amore hanno uno stesso linguaggio, sono sentimenti flessibili, lievi, di natura femminile, che hanno il merito di mantenersi sempre nei loro limiti. Qui veramente Metastasio si fa poeta. E osserviamo quanta nitidezza c'è nelle sue comparazioni. I nostri nonni e le nostre vecchie zie ce le ripetevano a memoria: la memoria è sempre selettiva, lascia cadere il falso e il convenzionale, e trattiene tenace i motivi più schietti.

Così stupisce e cade — Pallido e smorto in viso
 Al fulmine improvviso — L'attonito pastor;
 Ma quando poi s'avvede — Del vano suo spavento,
 Sorge, respira, e riede — A numerar l'armento
 Disperso dal timor.

C'è qualche cosa della rapidità di certe mosse liriche care al Manzoni degli *Inni* e delle *Odi*, in qualche aria:

Quell'onda che ruina — Dalla pendice alpina,
 Balza, si frange e mormora — Ma limpida si fa.
 Altra riposa è vero, — In cupo fondo ombroso,
 Ma perde in quel riposo — Tutta la sua beltà.

La querela poi dell'anima innamorata ha un accento di dolce disperazione; dall'onda tenue delle parole par che si sollevi la musica che il compositore vi avrebbe dovuto adattare e vi adattò:

E pena troppo barbara — Sentirsi, oh Dio, morir.
E non poter mai dir — Morir mi sento.

Di queste strofette, rapide, leggere e ansiose di sciogliersi nella musica, si potrebbe fare una buona antologietta; e lì veramente Metastasio vive come poeta anche per un lettore troppo smalzato dei nostri giorni. E se qualche volta il demone della critica parodistica ci assale per demolire questa poesia facile, tenue, musicale, ricordiamoci dell'esempio di Alessandro Manzoni, che certo non poteva amare Metastasio come non poteva amare il poeta assai più grande di Metastasio che fu il Tasso. Eppure il Manzoni tutte le volte che toccò del Metastasio, vi accennò con discrezione, e con un'ironia leggerissima che tradiva la sua benignità. A pochi sono noti alcuni versi che il Manzoni scrisse, parodiando la maniera metastasiana. Egli volle ritrarvi quelle esitazioni melodrammatiche proprie di tanti eroi metastasiani, applicandole a un episodio della sua vita domestica. I versi sono stati scritti, per essere indirizzati a Tommaso Grossi; li cito, perché sono una novità forse anche per diversi italiani che mi leggono:

Tu vuoi saper s'io vado, — Tu vuoi saper s'io resto;
Sappi ben mio, che questo — Non lo saprai da me.
Non che il pudor nativo — Metta alla lingua il morso,
O che impedisca il corso — Quel certo non so che....
Vuoi ch'io dica perché non lo dico?
Ma lo dico, — Oh destino inimico!
Non lo dico — Oh terribile intrico,
Non lo dico perché non lo so.
Lo chieggo alla madre — Con pianti ed omei;
Risponde: « Vorrei — Saperlo da te ».
Se il chieggo alla sposa — « Decidi a tuo senno »,
Risponde, « un tuo cenno — È legge per me.... ».
Se il chieggo a me stesso — Se il chieggo a me stesso....

Qui le strofette rimasero in tronco. Orbene, c'è la parodia che suscita la commedia per il contrasto tra il contenuto mediocre e inusitato e la veste eroica; per esempio la poesia di un canto dantesco in cui noi immettiamo il contenuto della goffa vita quotidiana. Quella parodia non tocca la poesia di Dante. Ma vi è un'altra parodia che frizza un po' sulla maniera del poeta parodiato; è un frizzo senza dubbio contro il poeta, ma c'è al tempo stesso il riconoscimento della sua poesia esasperata in un vezzo. Di tal genere mi sembra la parodia manzoniana; essa punge Metastasio, ma al tempo stesso riconosce con discrezione quella che è la grazia della sua poesia.

4. VITTORIO ALFIERI.

Scrive Vittorio Alfieri nella sua *Vita* parlando di un viaggio a Vienna: «Io avrei in quel soggiorno di Vienna potuto facilmente conoscere e praticare il celebre poeta Metastasio, nella di cui casa ogni giorno il nostro ministro, il degnissimo conte di Canale, passava di molte ore la sera in compagnia scelta di altri pochi letterati, dove si leggeva seralmente alcuno squarcio di classici o greci, o latini, o italiani. E quell'ottimo vecchio conte di Canale, che mi affezionava, e moltissimo compativa i miei perditempi, mi propose più volte d'introdurmivi. Ma io, oltre all'essere di natura ritrosa, era anche tutto ingolfato nel francese, e sprezzava ogni libro ed autore italiano. Onde quell'adunanza di letterati di libri classici mi pareva dover essere una fastidiosa brigata di pedanti. Si aggiunga, che io avendo veduto il Metastasio a Schoenbrunn nei giardini imperiali fare a Maria Teresa la genuflessioncella di uso, con una faccia sì servilmente lieta ed adulatoria, ed io giovenilmente plutarchizzando, mi esagerava talmente il vero in astratto, che io non avrei consentito mai di contrarre né amicizia né familiarità con una Musa appigionata o venduta all'autorità despótica da me sì caldamente abborrita. In tal guisa io andava a poco a poco assumendo il carattere di un salvatico pensatore; e queste disparate accoppiandosi poi con le passioni naturali all'età di vent'anni e le loro conseguenze naturalissime, venivano a formar di me un tutto assai originale e risibile».

Questa vicenda interna dell'animo dell'Alfieri è segnata nell'anno 1769, quando il nascente scrittore ignorava le sue future qualità di scrittore tragico, ed aveva appena vent'anni. Ma due mondi, assolutamente opposti, già si segnavano da quel momento: col Metastasio tramontava l'ultimo letterato del Rinascimento, con l'Alfieri si inaugurava la nuova letteratura dell'Ottocento. Niente più l'uomo suddito e il poeta cesareo di corte, ma l'uomo libero e il poeta della sua solitudine interiore, del regno ampio degli emisferi deserti di cui egli si fa sovrano assoluto. Non si tratta di antipatia psicologica fra due uomini, ma di mondi storici diversi. Alfieri è il nostro scrittore più rivoluzionario, che sbastiglia non solo il gusto della vecchia letteratura, ma batte anche contro il costume del vecchio letterato, servitore di principi e spanditore di facezie e novelle sulla noia dei grandi. Il poeta nuovo è un superuomo, ed è uno dei primi del coro dei titani che negli ultimi decenni del Settecento cominciavano a popolare la scena letteraria d'Europa.

La fama di Alfieri è quella di scrittore di tragedie: al dire del Parini, l'Alfieri è stato colui che ha cinto l'Italia di quella corona che al suo crine glorioso unica mancava. Tale corona sarebbe per l'appunto la *tragedia*; ma in questi miei articoli io non ho fatto mai quistione di generi letterari, melodrammi, commedie, poemi, ma soltanto di nuclei lirici o di sapienza artistica e letteraria. I generi letterari sono gli schemi che possono essere eguali per scrittori diversissimi, ma l'individualità del genere letterario è proprio nel modo lirico o nella potenza espressiva del singolo scrittore ed è

quella che a me importa. Se dovessi dare un suggerimento per leggere Alfieri, direi: leggete il *Saul*, leggete la *Mirra*. Nell'una c'è la tragedia non del tiranno come comunemente si dice, ma la tragedia dell'uomo in genere che vuole affermare il suo potere sul mondo, e il mondo gli sfugge ed egli è angosciato e straziato dentro. Da ciò la grande umanità del *Saul*: per un tiranno non ci commoveremmo affatto, per un superuomo quale è il Saul, che tenta di affermare la sua superumanità nel mondo e sente che il mondo gli sfugge e lo combatte, noi sentiamo invece profonda pena e fraternità. Questo sentimento di pena e di fraternità è il segno proprio che ci troviamo nel mondo della poesia e non già in quello della pura letteratura. Prendete la *Mirra*: è un tema originalissimo. L'Alfieri vi indaga quello che di ombroso e di labirintico c'è nella coscienza umana. Noi spesse volte pensiamo dei pensieri che non confessiamo nemmeno a noi stessi, siamo torturati da desideri che non possono avere un nome; quale grandezza quella dello scrittore che sappia rappresentare tutto ciò che è angosciatamente reticente nella nostra coscienza! *Mirra* è una fanciulla — detto in parole brutali — che è innamorata del padre; ma questa parola amore, incesto, non è mai detta nella tragedia, ma vagola lì come un fantasma tenebroso ed apocalittico. La stessa protagonista vive sotto l'incubo di quel fantasma, di quella sua innominabile passione; ma essa non si confessa nemmeno a se stessa, subisce soltanto il terrore religioso di quel suo vago mito d'amore. Così la tragedia vive e si svolge sempre in un brivido sospeso.

Se si va a vedere, anche qui c'è lo stesso schema che nel *Saul*: lì un superuomo che vorrebbe perpetuare il suo potere nel mondo, e il mondo gli sfugge e lo contrasta per opera di David; qui una superdonna che vorrebbe affermare una sua insana passione, fuori delle leggi umane e divine, e la realtà del mondo la respinge come donna peccaminosa ed essa subisce atterrita la condanna ed il rifiuto di cotesta realtà. Dunque contrasto sempre tra la volontà più strettamente, più radicalmente soggettiva del nostro spirito, tra quella che l'Alfieri chiama la *libertà*, un'individualistica *libertà*, e la tirannide del mondo storico che ci oppone i suoi bastioni, le sue trincee e ci intima che di lì non si passa.

Orbene tutta l'opera dell'Alfieri è dominata da questa tragedia tra la *libertà* e la *tirannide*. E la tragedia del superuomo, che anela a farsi uomo e non vi riesce: nel superuomo alfieriano nulla dell'estetismo e del diletterantismo del superuomo moderno alla Nietzsche e alla D'Annunzio. Il superuomo alfieriano è un superuomo religioso; egli sente la profonda eticità della sua sostanza eroica, ma come un Prometeo moderno il suo fegato gli è roso (ed esso eternamente rinasce) da questo implacabile selvaggio avvoltoio che è la realtà di tutti i giorni. Tutti noi abbiamo avuto il nostro momento alfieriano quando abbiamo tentato di affermare la tirannide del nostro io più intimo, più fantastico, più soggettivo, di contro alla tirannide della realtà storica; specialmente nel periodo giovanile, nella lotta col mondo, noi ci siamo finti di essere dei superbi titani finché a poco a poco abbiamo battuto

il ginocchietto prono davanti alla dura realtà. Se volessi definire in una maniera compendiosa l'Alfieri, lo definirei il poeta della *giovinanza del nostro io*, quando questo nostro io fredda di un'angosciosa ansia di conformare tutto il mondo a se stesso; è il momento in cui ci si batte in una tragedia di sublime impotenza. Orbene l'Alfieri è stato il poeta di questa sublime impotenza: *Soffrire, ognor soffrire, altro consiglio, darmi, padre, non sai?* Quante volte noi nella vita ci siamo ripetuti parole simili a queste; ora in tutte le tragedie alfieriane circola cotesto spirito lirico, e io, soltanto per necessità didascaliche, ho dovuto segnare i due nomi del *Saul* e della *Mirra*, ma chi legga tutto il teatro alfieriano sarà spesso sorpreso da una qualche felice battuta dove si celebra in tono irato e dolente questa volontà d'incarnazione del nostro io nel mondo, a cui segue la confessione della sconfitta o della catastrofe.

Ugo Foscolo nei suoi *Sepolcri*, ci diede questa prosopopea dell'Alfieri: « Irato ai patrii Numi errava muto Ove Arno è più deserto, i campi e il cielo Desioso mirando, e poi che nullo vivente aspetto gli molcea la cura, Qui posava l'austero; e avea sul volto Il pallor della morte e la speranza ». Il Foscolo coglieva con profonda suggestività poetica cotesto senso di tempestosa e superumana solitudine che costituisce l'accento più profondo di tutta la poesia alfieriana.

Questa la ideale realtà della poesia alfieriana; ai suoi tempi i giovani se ne invasarono, e vollero tradurre nella realtà il tempestoso sogno dell'Alfieri. E caddero per via. Fu la tragedia di Iacopo Ortis, che vuol battere il capo contro la massiccia realtà e giunge per tal via al suicidio. Ugo Foscolo, se volle uscire dalla posizione assurda di Iacopo Ortis, dovè passare ai *Sepolcri*, cantando con amoroso lamento la morte e la necessità rinascita delle illusioni. Anche la Speme, ultima Dea, fugge i sepolcri; eppure, finché il sole risplenderà sulle sciagure umane, Ettore vinto avrà sempre onore di pianto. Questa è la sublime contraddizione: confessa che è tutta illusione, e proclama pur la necessità delle illusioni e la immortalità dello spirito umano. È il grande progresso questo compiuto da Iacopo Ortis a Ugo cantore dei *Sepolcri*: sotto il puro cielo alfieriano, non c'era altra via di uscita che la catastrofe e la morte. Tipico il suicidio di Saul sul Gelboé.

Vittorio Alfieri nacque ad Asti in Piemonte nel 1749, e morì a Firenze nel 1803. I suoi avvenimenti esteriori pochissimi. Viaggiò tutta l'Europa, sempre fremente e carico e denso di solitudine. Ebbe appena due o tre amici; amò vergognosamente diverse donne (quelli che egli chiamò *intoppi amorosi*), e una ne idolatrò con animo purissimo quale donna eccezionale, la contessa d'Albany. Fu uomo che visse la sua poesia anche nella realtà; visse fremendo, immacolato, temendo ad ogni momento questa contaminazione della realtà; e si chiuse in una sdegnosa e sempre dolorosa solitudine. Oltre che nelle *Tragedie* effuse questa sua poesia della dolente solitudine in molte rime raccolte in un canzoniere, e poi nell'autobiografia di cui accennai nella lezione sul Vico, e infine in quattro operette politiche, *Della Tirannide*, *Del Principe e delle lettere*, *Il Panegirico a Traiano*, *La virtù sconosciuta*.

Ma appunto queste operette politiche, mi avrebbe voluto obbiettare qualcuno finora, ci richiamano ad un Alfieri poeta della patria, profeta del Risorgimento nazionale, all'eversore di tiranni, a colui che mosse in su la scena guerra ai tiranni, come sentenziò Leopardi; e voi intanto ci presentate un Alfieri, poeta di una libertà trascendentale, in conflitto con la tirannide della realtà storica! La veste politica, risponderò, è soltanto la veste caduca del pensiero e dei fantasmi poetici dell'Alfieri: in alcuni fantasmi essa manca affatto; in *Saul*, in *Mirra*, nulla di veramente politico. Se poi veramente l'Alfieri fosse stato un poeta e uno scrittore politico, egli coerentemente si sarebbe dovuto rallegrare non solo di Parigi sbastigliata, ma anche di tutto lo sviluppo della rivoluzione francese. E pure mai ci fu così feroce avversario di quella rivoluzione; egli deprecò la nuova tirannide del popolo, della plebe, e scrisse satire violente contro di essa. E qualcuno avrebbe potuto chiedergli: ma che cosa allora volete voi, o conte Alfieri? E l'Alfieri avrebbe risposto con una lirica o con una nuova celebrazione del mito della *libertà*. Quella che a lui importava era precisamente la *libertà*, ma una libertà del suo io fantastico, che si ritraeva davanti all'abbraccio della storia e della politica. E l'Alfieri, se fosse vissuto per tutto il sec. XIX, pur in un mondo liberale, aperto a tutte le libertà, si sarebbe tormentato lo stesso, perché da tutte le parti egli sarebbe stato invaso e contaminato dall'invadenza della realtà storica, ed egli avrebbe voluto difendere il suo io virginale ed immacolato dal contatto dell'eterna rinascenza tirannide, che è la vita di tutti i giorni. Posizione quindi squisitamente lirica quella dell'Alfieri, non politica; può anche prestarsi alle forme della sensibilità politica, e gli ideologi hanno trovato in Alfieri un profeta delle idealità nazionali, delle liberali, delle democratiche, di quelle autoritarie e nazionalistiche, e perfino delle dottrine anarchiche. In Alfieri c'è tutto questo e non c'è nulla di tutto questo: non si costringe uno stato d'animo lirico in tanti paragrafi dottrinari. Il lirico Alfieri si sottrae come il Proteo della favola all'abbraccio corpulento dei politici e dei dottrinari. Da questo punto di vista vanno lette dunque le sue operette politiche e le sue tragedie, che, per il loro contenuto, possono ancora apparire politiche. Quale errore è quello di parecchi critici del mio paese che legavano le dottrine dell'Alfieri a quelle di Rousseau, dei Diderot, degli Helvétius, dei Voltaire, e credevano fossero un semplice riflesso di quelle. Non si tratta di dottrine, ma della mitologia di un poeta, che solo per caso può avere incontri parziali con spunti e motivi di altri pensatori.

Allo stesso modo bisogna leggere la *Vita*; ci hanno insegnato nelle scuole il *Volli*, *sempre rolli*, *fortissimamente volli*. Avevano tramutato quel libro leggero e fremente dove si raccontano i fasti della libertà sognata da un fanciullo, da un adolescente, da un giovane, in un noioso trattato di pedagogia. Dissi nella lezione su Vico che la *Vita* dell'Alfieri è una specie di ritorno nel tempo, è una ricerca del tempo perduto, e mi servii di un'immagine proustiana. Non feci questo per avvicinare l'Alfieri alle nostre mode letterarie, ma proprio per cogliere quello che è il tratto più essenziale di

quella autobiografia: con la differenza che Proust e i proustiani sono dei crepuscolari che si rifugiano nel tempo perduto, per un bisogno di evasione dalla realtà circostante, per una *timidezza* politica dunque; e l'Alfieri invece vuol cercare nel tempo che per lui non è perduto, ma cristallinamente trascritto, i fasti del suo io eternamente orgoglioso e doloroso.

Nella *Vita*, l'Alfieri nel gelo del nono lustro, nel 1790, quando aveva già oltrepassato la quarantina, si volgeva a cogliere i segni della sua personalità fin nella lontana infanzia. Ora che cominciava a raffreddarsi l'impeto fantastico del poeta, egli almeno amava rivivere gli amori del suo passato: gli amori per questo suo protervo solitario io, che andava peregrinando per tutta l'Europa, quasi per nascondersi agli occhi del mondo.

La *Vita*, nelle sue prime tre parti, è proprio il canto di questa sua dolorosa solitudine. Ecco alcune battute di quel libro bellissimo: « Dell'andare non mi saziava mai, ma immediatamente mi addolorava lo stare »: dove si ha una posizione enfatica di quei due soggetti, *l'andare e lo stare*, che aprono e chiudono il periodo; « con un rapidissimo vento in dodici ore vi approdai »: con vento favorevolissimo, può chiosare l'umile commentatore, ma assai più della trita metafora del *favorevolissimo*, la parola alfieriana rende al vivo e quasi ci dà la visione diretta di quella navigazione veloce, suggellandola con quel verbo in fondo, *approdai*, carico del furore dell'andare, e dell'impazienza del sostare. Altrove scrive: « L'andare era per me il massimo dei piaceri; e lo stare il massimo degli sforzi, così volendo la mia irrequieta indole ». « Io [era] impaziente di lasciare Napoli, di rivedere Roma, e, per dir vero, impazientissimo di ritrovarmi solo e signore di me in una strada maestra, lontano trecento e più miglia dalla mia prigione ». « Tanto affrettarmi, tanto anelare, tante pazze illusioni di accesa fantasia, per poi inabissarmi in quella fetente cloaca » (che poi era Parigi). Richiamo l'attenzione su quel *tanto affrettarmi, tanto anelare, tante pazze illusioni di accesa fantasia*, che assai energicamente rendono questa poesia del folle e illusionario viaggiare, e poi di quell'*impazientissimo di ritrovarmi solo e signore di me in una strada maestra*, nella quale nota l'alta figura dell'uomo si delinea, scultoreo e pur vago fantasma, nella solitudine dell'orizzonte. Quanti hanno letto la *Vita*, senza pedanterie di scuola, con un certo abbandono di fantasia, hanno riportato sempre nella memoria la figura di quel solitario viaggiatore per i deserti campi della Spagna, in cui il poeta amava la compagnia soltanto di un cavallo, lontano dalla sua stessa carovana domestica: « Quasi tutta la strada solevo farla a piedi col mio bell'andaluso accanto [cavallo andaluso], che mi accompagnava come un fidelissimo cane, e ce la discorrevamo fra noi due; ed era il mio gran gusto di essere solo con lui in quei vasti deserti dell'Aragona; perciò sempre facea precedere la mia gente col legno e le mule e io seguivava di lontano ».

Oh i cavalli dell'Alfieri, la cui compagnia era preferita a quella degli uomini! Fido, *destriero mansueto e ardente*; Orizia, *bella e leggiadretta, breve capo, ardit'occhio, e piè di vento, indole umana e generoso ardore*.

Come il bove carducciano perde la sua materialità per diventare simbolo di una religione della terra e del lavoro umano, così i cavalli dell'Alfieri sono umanizzati nella fantasia come compagni della sua solitudine, e generosi, e anelanti fuggitori di malinconia, nelle loro corse pazzе attraverso l'infinità delle vie solitarie. A questo gusto della solitudine è legato quel senso della malinconia che è fonte di continua operosità: chi si avvalora della malinconia, può anche distaccarsi dal mondo e il suo pensare sarà sempre vivo e il suo dire eloquente. Questo il pensiero del poeta:

Malinconia dolcissima, che ognora
Fida vieni e invisibile al mio fianco,
Tu sei pur quella che vieppiù ristora
(Benché il sembri offuscar) l'ingegno stanco.

Chi in tua scorta amabil si avvalora,
Sol può dal mondo scior l'animo franco;
Né il bel Pensar, che l'uomo purtando onora,
Né gli affetti, né il dir, mai gli vien manco.

Il gusto romantico della malinconia come fonte perenne di poesia e di pensieri sublimi è già qui chiaramente accennato; ma ancora il gusto della tristezza e della morte, come simbolo di sublime vita sdegnosa e come misura eroica della propria resistenza morale, nasce nell'autobiografia e nei sonetti, e nelle tragedie, la prima volta in Italia con l'Alfieri. I nostri poeti del '3 e del '500 vaneggiarono di morte, ma per un desiderio cristiano di pace nell'altro mondo; i nostri poeti dell'Ottocento invece invocarono la morte, per un più disperato desiderio di vivere e per una specie di alto paragone del loro eroico sentire. Pensate allo stesso Carmagnola del cristiano Manzoni: «Avvezzo io son da lungo a contemplar la morte E ad aspettarla». Orbene l'Alfieri scrive: «*In due o tre aspetti mi occorre di rimirare bene in faccia la morte*, nella mia gioventù; e mi pare di averla ricevuta sempre con lo stesso contegno. Chi sa poi, se quando ella mi si riaffaccerà irremissibile io nello stesso modo la riceverò. Bisogna veramente che l'uomo muoia, perché altri possa appurare, ed ei stesso, il di lui giusto valore». *Uom, se' tu grande o vil? Muori e il saprai*. Così nel sonetto autoritratto, e nei *Giornali* del 26 aprile 1777 scriverà: «Non perdo mai occasione d'imparare a morire: il più gran timore ch'io abbia della morte, è di temerla: non passa giorno in cui vi pensi».

Nella morte, nel modo di saperla affrontare dunque, si misura il valore dell'uomo, e si vede se egli è un Achille o un Tersite. Questo motivo di poesia della morte, affermato in tono risolutamente laico-mondano ed agonistico, è nota assolutamente nuova, che serpeggia nella *Vita*, nelle *Rime*, e nel teatro dell'Alfieri, e si accorda con quel coro imminente della poesia della morte che Foscolo, Leopardi, Manzoni, per limitarci solo ai maggiori, canteranno nei primi decenni dell'Ottocento. E ancora per questo punto Alfieri resta un poeta ricco di modernità e di avvenire.

LUIGI RUSSO

L'ARTE DI HENRY DAVID THOREAU

Degli scrittori che costituiscono il grande paesaggio letterario dell'Ottocento americano, Henry David Thoreau (del quale sono ora apparse le *Opere scelte*)¹ è stato il più trascurato dai pur solerti traduttori e editori italiani. Di Emerson² e Hawthorne, Poe e Melville o Mark Twain, vi sono ormai numerose, e spesso, eccellenti traduzioni: di Thoreau il solo *Walden* esisteva in una versione italiana che risaliva al 1920.³ Certo, il fatto che Thoreau non sia un narratore nel senso stretto del termine, spiega, se non giustifica la lacuna: essa tuttavia andava colmata, specialmente ora che è in atto un serio sforzo per acquistare, della letteratura americana, una nozione meno avventurosa. Né, d'altra parte, sarà inutile alla cultura italiana, nel presente suo momento di ricerca sia stilistica sia spirituale, accostarsi a questo prosatore tanto robusto quanto sottile, tanto complesso quanto di cristallina chiarezza; a questo « trascendentalista » così fermamente, peraltro, radicato alla terra; a questo impareggiabile osservatore della natura; a questo strenuo difensore della libertà individuale e collettiva.

Tale accostamento, del resto, sembra tanto più possibile se si pensa che in Italia sono comparse, su Thoreau, pagine critiche che offrono una guida preziosa a chi voglia addentrarsi nella problematica thoreauviana. Se qualche acuto cenno sullo scrittore aveva già offerto Vittorini,⁴ la versione italiana del *Rinascimento Americano* di F. O. Matthiessen⁵ forniva, nel 1954, uno strumento critico dei più adeguati. Thoreau occupava infatti un luogo ben ampio nella poderosa trattazione del Matthiessen, che lo esaminava sia in tutti i suoi legami con la cultura americana del periodo, e in specie col suo « maestro » Emerson, sia nei suoi molteplici volti, di artista, di moralista, di « rivoluzionario ». Come individuava il contributo politico dello scrittore, da ravvisare non tanto in certi suoi atteggiamenti e proteste (il rifiuto di pagare le tasse, l'evasione dalla società nella capanna sul lago Walden...) bensì nella « critica serrata al materialismo dell'epoca sua » (p. 104), nell'asserzione di valori umani che rimangono « inalterati pur nel mutamento delle condizioni ambientali » (p. 105), nella persuasione che

¹ HENRY D. THOREAU, *Opere scelte*, a cura di P. Sanavio, Venezia, Neri Pozza 1958.

² Sulla fortuna di Emerson in Italia è uscito recentemente un interessante articolo di ROLANDO ANZILOTTI, *Emerson in Italia*, « Rivista di letterature moderne e comparate », anno XI, n. 1, marzo 1958, pp. 3-14.

³ HENRY DAVID THOREAU, *Walden*, trad. da Guido Ferrando, Firenze, Battistelli, 1920.

⁴ Cfr. l'articolo di chi scrive, *Elio Vittorini e la letteratura americana*, « Critico », anno II, nn. 5-6, maggio-giugno 1958, pp. 354-68.

⁵ FRANCIS OTTO MATTHIESSEN, *Il Rinascimento americano*, trad. da Franco Lucenini, Torino, Einaudi, 1954.

« America vera è soltanto quella in cui si può vivere la propria vita senza impedimenti » (*ib.*), così ben chiariva, Matthiessen, il senso dell'esperienza sentimentale e letteraria di Thoreau, sottolineando soprattutto quella concretezza che lo rende, malgrado ogni affinità, così diverso da Emerson, e gli fa considerare la natura con romantico ardore ma altresì con classica e precisa oggettività. Concretezza, poi, che mentre infonde vigorosa linfa nel concetto emersoniano di un'arte regolata dalle medesime leggi « organiche » della natura, sostanzia l'aspirazione di Thoreau all'« interezza » sia di esperienza sia di espressione, avvicinando la sua arte a quella dei Metafisici del Seicento: come osserva Matthiessen, « nella sua insistenza sulla necessità di usare *tutto* il materiale fornitoci dall'esperienza, Thoreau era vicinissimo ai metodi dei poeti del Seicento » (p. 150). E, si potrebbe aggiungere, anche annunciava la direzione della ricerca letteraria contemporanea.

Questi i temi centrali del discorso matthiesseniano, che si snodavano poi in esemplari analisi di brani di Thoreau e in una penetrante lettura di *Walden*. Da essi partivano, per approfondirli o discuterli, gli scritti italiani sul nostro autore, che rivelavano, occorre dirlo, una comprensione di Thoreau più pronta, forse, e più aperta di quanto non sia dato di riscontrare negli Stati Uniti.⁶ Si vedano, ad esempio, le pagine dedicate a Thoreau da Glauco Cambon nel suo volumetto: *Budding America*,⁷ dove giustamente sono indicate, come « chiave » per intendere Thoreau certe parole della « Storia Naturale del Massachusetts » che ritroviamo nelle *Opere Scelte*:

D'inverno, i libri di storia naturale costituiscono il più piacevole passatempo. Mentre la neve copre la terra, è con un brivido di piacere che leggo le descrizioni date da Audubon delle isole costiere della Florida e delle loro calde brezze marine, delle staccionate, degli alberi di cotone e delle migrazioni dei passerai di Giava, della fine dell'inverno nel Labrador e dello sciogliersi delle nevi alle biforcazioni del Missouri; a questi ricordi di lussureggiante natura devo un supplementare senso di salute (p. 1)... Nella società umana la salute è introvabile, lontana dalla natura.... La società è sempre malata; e la più ricca lo è in maggior misura. Non vi sono in essa profumi salutari come quello del pino, né fragranze così penetranti e ristoratrici come quelle delle semprevive negli alti pascoli. Io vorrei aver sempre con me dei libri di storia naturale, come una specie di elisir: la loro lettura rinvigorisce il mio fisico. A un malato, è naturale che la natura appaia malata; per una persona sana, invece, essa è fonte di salute. A chi contempla un tratto di bellezza naturale, non possono venire danni o delusioni alcune. Le dottrine di disperazione, tirannia spirituale o politica, o di servaggio, non furono mai insegnate da chi partecipava della serenità della natura (p. 3).

E come Matthiessen, così anche Cambon riconosce la qualità simbolica che, grazie sia al romanticismo sia alla tradizione puritana, la natura possiede per Thoreau (come per Emerson, o Hawthorne, o Melville), indicando un famoso brano di *Walden* in cui il ghiaccio e l'acqua, pur concretissimi, sono

⁶ Cfr., a tal proposito, l'utile volume *Thoreau, A Century of Criticism*, edited by Walter Harding, Dallas, Southern Methodist Univ. Press, 1954.

⁷ GLAUCO CAMBON, *Budding America* (dispense), Milano, 1956.

anche fortemente simbolici e conducono il discorso, per movimento naturale, dal particolare all'universale:

Come l'acqua, il ghiaccio dello Walden, visto da vicino, ha una tinta verde, ma da lontano è meravigliosamente blu e lo si distingue facilmente dal ghiaccio bianco del fiume.... Perché mai l'acqua contenuta in un secchio imputridisce subito, mentre, se è gelata, si mantiene sempre fresca? In generale, si dice che questa è la differenza che passa tra gli affetti e l'intelletto.... fra trenta giorni forse io guarderò dalla stessa finestra la pura acqua dello Walden color verde mare che riflette le nubi e gli alberi, e manda le sue evaporazioni nella solitudine, e non vi sarà alcuna traccia degli uomini che vi sono stati. Forse sentirò la risata di un solitario colombo artico, mentre si tuffa e si liscia le penne, e vedrò un solitario pescatore sulla sua barca, come una foglia galleggiante, che contempla se stesso sulle onde, là dove poco tempo fa cento uomini lavoravano assiduamente.... La pura acqua dello Walden è mescolata alla sacra acqua del Gange. Con venti favorevoli, essa viene trasportata al luogo delle favolose isole dell'Atlantide e delle Esperidi, fa il periplo di Annone, e, ondeggiando presso Ternate e Tidore e l'imboccatura del Golfo Persico, si scioglie ai venti tropicali dei mari indiani, e è fatta sbarcare in porti di cui Alessandro conobbe solo i nomi (*Op. sc.*, pp. 530-31).

E del resto, si legga, a tal proposito, la conclusione di *Walden*:

In noi la vita è come l'acqua nei fiumi. Può alzarsi fino a un livello mai pensato dall'uomo, e coprire anche gli altopiani bruciati dal sole; persino questo può essere l'anno carico d'eventi, nel quale tutti i topi muschiati saranno annegati. Non fu sempre asciutta la terra sulla quale viviamo (p. 559).

Su Thoreau, poi, non mancavano, ovviamente, di indugiare le storie letterarie recentemente pubblicate in Italia. Così quella di Salvatore Rosati⁸ dove di particolare interesse mi sembra il riconoscimento di un « equilibrio », in Thoreau, « tra sensi e intelletto che fa di lui un grande scrittore » (p. 102):

Egli desiderava « nessun cielo più alto di quel che possono fornire i puri sensi, una vita puramente sensuosa ». E sono proprio i sensi che lo tengono alla realtà e impediscono alla sua ebbrezza di finire in una fantasticheria romantica e in una evasione (*ib.*).

E, parimenti, la *Storia* di Carlo Izzo,⁹ in cui, pur rilevando talune contraddizioni di Thoreau, l'autore sottolinea il suo contributo politico, splendidamente attestato dal *pamphlet* « Apologia per John Brown », incluso anche esso nelle *Opere scelte* e che contiene pagine di altissimo valore morale e politico:

La nave schiavista è in viaggio, affollata dalle sue vittime morenti; nuovi carichi stanno per essere aggiunti, in alto mare; una piccola ciurma di schiavisti, favorita da una grande quantità di passeggeri, sta soffocando quattro milioni di schiavi, giù nella stiva, e tuttavia i politicanti asseriscono che la sola maniera per liberarli è « diffondere quietamente sentimenti di umanità » senza « sommosse ». Come se i sentimenti di uma-

⁸ SALVATORE ROSATI, *Storia della letteratura americana*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1956.

⁹ CARLO IZZO, *Storia della letteratura nord-americana*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1957.

nità esistessero avulsi dai fatti, e si potesse seminarli, tutti rifiniti su ordinazione, il puro articolo, come l'acqua con un innaffiatoio, e così distendere la polvere. Cos'è ciò che sento lanciato fuori bordo? Sono i corpi morti, che hanno trovato la liberazione. E in questo modo che noi « diffondiamo » l'umanità e con essa i suoi sentimenti (p. 630) Quando un governo usa la propria forza per difendere l'ingiustizia, come fa il nostro, che sostiene lo schiavismo e uccide i liberatori degli schiavi, esso si rivela mera forza brutta, o, peggio ancora, forza demoniaca.... Il solo governo che io riconosca.... è quel potere che stabilisce la giustizia sulla terra, mai quello che vi stabilisce l'ingiustizia (p. 634).

Parole, queste ultime, che anche spiegano il vero senso da attribuire all'altro celebre *pamphlet* di Thoreau, « Disobbedienza civile », spesso inteso come mera espressione di anarchismo ma che è, invece, inno alla libertà dell'individuo, un individuo, si badi bene, che è per Thoreau, come per Whitman, come per la migliore tradizione americana, non *un* uomo ma *gli* uomini:

Non vi sarà uno Stato veramente libero e illuminato, finché lo Stato stesso non riconoscerà l'individuo come una forza più alta e indipendente, dalla quale la forza e l'autorità di esso Stato derivano, e non giungerà a trattarlo di conseguenza. Mi piace immaginare che alla fine vi sarà uno Stato il quale potrà permettersi d'esser giusto verso tutti gli uomini, e che tratterà gli individui con lo stesso rispetto con cui si tratta un vicino (pp. 617-18).

E si veda, ancora, la breve ma vivace *Storia della Letteratura Americana* di Rolando Anzilotti,¹⁰ e quella, testè apparsa in traduzione italiana, di Marcus Cunliffe,¹¹ dove, con tono svagato e un poco paradossale, vengono spesso dette cose verissime e in ogni modo degne di meditazione. Ma su Thoreau è anche comparsa, in Italia, una delle poche, complete monografie critiche che si abbiano: *H. D. Thoreau*, di Biancamaria Tedeschini Lalli.¹² Libro assai interessante ed acuto; e libro, inoltre, vivacemente polemico, teso in parte com'è ad infrangere il « mito » di Thoreau, specie quale lo aveva delineato Emerson in un saggio famoso, in cui celebrando il « discepolo » scomparso, ne parlava con accenti esaltanti:

Il nostro paese non sa ancora, o lo sa in minima parte, quale grande figlio ha perduto. Sembra un'offesa che egli debba essere scomparso a metà d'un'impresa che nessun altro può portare a termine.... Ma lui, almeno, sarà contento. La sua anima era fatta per la compagnia più nobile; egli aveva esaurito in una breve vita le possibilità di questo mondo; dovunque vi sia conoscenza, dovunque vi sia virtù, dovunque vi sia bellezza, là egli troverà una casa.¹³

¹⁰ ROLANDO ANZILOTTI, *Storia della letteratura americana*, Milano, Vallardi, 1957 (estratto dalla « Storia delle letterature moderne d'Europa e d'America » diretta da Carlo Pellegrini).

¹¹ MARCUS CUNLIFFE, *Storia della letteratura americana*, trad. da G. S., Torino, Einaudi, 1958.

¹² BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI, *Henry David Thoreau*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura (« Biblioteca di Studi Americani »), 1954.

¹³ Il necrologio di Thoreau pronunciato da Emerson (1862) può trovarsi, tra l'altro, nel volume di cui alla nota 6, pp. 22-40.

A tale ritratto di «eroe romantico» (p. 21) la Tedeschini Lalli esplicitamente si dichiara avversa, e non di rado con ragione; Emerson vedeva in Thoreau più il proprio ideale di artista americano (l'ideale proclamato in saggi come «The Poet» e «The American Scholar») che l'individuo e lo scrittore reale — ed era pertanto giusto condurre l'interpretazione su un terreno più oggettivo. Spesso, tuttavia — ed era naturale aspettarselo — la distruzione del «mito» coinvolge anche ciò che mito non è; per eliminare l'«eroe», viene eliminato anche il «romantico», e cioè Thoreau viene spogliato di attributi che appartengono alla cultura da cui pur sempre egli nasce e che, mentre lo caratterizzano storicamente, hanno altresì una validità che il loro appartenere al passato non può in alcun modo infirmare. Non solo Thoreau, in tal modo, ma anche la cultura romantica rischia di essere condannata, e non meramente nei suoi aspetti deteriori ed estremistici, ma nella sua migliore sostanza. C'è, nella Tedeschini Lalli, una tendenza forse eccessiva a giudicare il passato alla luce del presente, e per esempio la libertà di Thoreau alla luce della libertà quale oggi la intendiamo; ovviamente, perciò, le idee politiche e sociali dello scrittore le appaiono «fantasie.... che hanno, per lo più, una giustificazione ed un valore estetici e da cui nessun importante rivolgimento di carattere morale o sociale può essere atteso» (p. 45). Affermazione vera solo se si cerca, come conseguenza d'un pensiero politico, un «rivolgimento», ma assai meno tale se si cerca, com'è più giusto, un contributo alla libertà e alla dignità dell'individuo. In questo senso le idee di Thoreau, pur se paludate di «atteggiamenti» e di «gesti», sono assai più che «fantasie» e, se non hanno creato un «rivolgimento», hanno certo lasciato il segno nella coscienza americana e nella coscienza democratica.¹⁴

I limiti del libro della Tedeschini Lalli sono dunque da trovare nell'impegno con cui è condotta la polemica, per dir così, anti-emersoniana. I pregi stanno soprattutto nella finezza con cui è esaminata l'opera di Thoreau in quanto opera letteraria. Qui il contributo del libro è invero rilevante: e basti sottolineare, tra l'altro, il capitolo in cui l'indicazione matthiesseniana sull'affinità tra Thoreau e i Metafisici è tanto sviluppata e approfondita da condurre alla dimostrazione che non solo il primo Thoreau ma anche il Thoreau più maturo presenta numerose analogie con la sensibilità metafisica, sì che si può parlare di una sua «vera congenialità.... con questi autori» (p. 79); o, parimenti, le molte pagine dedicate alla consapevolezza stilistica di Thoreau — e per esempio non si può non essere d'accordo con l'autrice quando scrive che «lo stile del Thoreau rimane anche nei momenti di minore controllo letterario, uno stile di grande nobiltà e linearità» e che in esso è del tutto assente, al contrario di come sembrerebbe suggerire il Mat-

¹⁴ Può essere utile, al riguardo, ricordare la «presentazione» e scelta che di Thoreau fece, nel 1939, uno scrittore socialmente impegnato come Dreiser. Il volume è stato ora ristampato: *Theodore Dreiser presents the living thoughts of Thoreau*, A premier Book, New York, 1958.

thiessen, una tendenza ad usare « ritmo e tono popolareschi » (pp. 101-2); o quando ne pone in rilievo, per l'appunto, l'« uso attento del proprio vocabolario », la « assoluta padronanza dei propri periodi », la « intelligente e sicura conoscenza dei limiti e delle possibilità espressive di mezzi apparentemente tanto semplici come la punteggiatura » (p. 109). O, ancora, l'esame della produzione poetica thoreauviana, tanto inferiore a quella in prosa. E, infine, lo studio di quest'ultima, e in specie di *Walden*, dove la Tedeschini Lalli, libera ormai da preoccupazioni di altra natura, raggiunge i risultati più felici.

Ricco d'interesse è anche il più recente contributo critico italiano, e cioè l'Introduzione di Piero Sanavio alle *Opere Scelte* che han dato l'avvio a questo discorso. Delle tre parti in cui essa si articola, la prima espone con precisione e chiarezza il pensiero — e meglio si direbbe la poetica — del Trascendentalismo, giustamente indicandone sia la derivazione da Kant e dall'idealismo sia dal puritanesimo sia da altre fonti (Carlyle, Swedenborg, gli orientali). Sanavio riferisce lo schema tracciato da uno studioso americano, il Kern,¹⁵ delle diverse « evoluzioni » di quel pensiero, e forse non è inutile riportarlo qui:

1. Passaggio, in filosofia, dal sensismo e materialismo all'idealismo intuizionistico, dal senso morale alla diretta apprensione della realtà.
2. Sviluppo religioso dall'istituzionalismo conservatore degli Unitari... alla chiara insistenza sulla divinità dell'uomo.
3. Passaggio, in letteratura, dai principi neoclassici... all'uso romantico del simbolo.
4. Passaggio, nel pensiero sociale, dai diritti naturali collettivi all'integrità individuale e alla libertà di ciascun uomo in vista del massimo sviluppo personale (pp. xx-xxi).

Ed è chiaro, da questi cenni, che elementi romantici si combinano, qui, con elementi puritani e calvinisti. Combinazione, del resto, che percorre l'intero pensiero di Emerson, esaminato da Sanavio attraverso il saggio « Nature », del 1836, e poi le altre pietre miliari rappresentate da « The American Scholar » (1837), il « Divinity School Address » (1838), i *Representative Men* (1850). La seconda parte dell'Introduzione è dedicata invece alla figura di Thoreau, alla sua vita, alla sua « fortuna ». Sanavio polemizza a lungo con il libro della Tedeschini Lalli (e la polemica è ripresa nelle note introduttive ai brani tradotti, e specialmente a *Walden*), fortemente opponendosi alla visione di Thoreau come « esteta ». Ne esamina poi la formazione, scrivendo sui suoi rapporti con Emerson, parole non nuove e tuttavia chiarificatrici:

Forse, il debito ideologico che Thoreau aveva verso Emerson era, almeno nelle sue linee essenziali notevole.... In nessun caso si tratta di imitazione d'un autore da parte d'un altro, bensì di accettazione di alcuni concetti fondamentali già espressi....

¹⁵ Cfr. A. KERN, « The Rise of Transcendentalism », in *Transition in American Literary History*, Durham, 1935.

Dalle conclusioni emersoniane, a un certo punto egli risale a certe sue fonti personali, le quali, se in parte gli erano offerte ancora dal « milieu » trascendentalista (dalla *Dial*), erano però soprattutto sue...: i filosofi cinesi, in particolare Confucio e Meng-tze. E ripartendo da qui che Thoreau si riscopre e si rifà per proprio conto la storia e lo sviluppo del Trascendentalismo (p. xxviii).

Ed effettivamente — come dimostra Sanavio, approfondendo a sua volta una indicazione del Matthiessen — la filosofia cinese, e soprattutto Confucio, influisce sul pensiero thoreauviano, morale e politico, assai più di quanto non influisse su quello emersoniano; vi sono affinità sorprendenti, e tali da rendere assai plausibile l'affermazione che « anche il Trascendentalismo di Thoreau si colora di tinte confuciane » (p. xxxiv). Nella terza parte, infine, che è quella più impegnativa, al centro dell'attenzione è il Thoreau artista, e, anzi, il Thoreau « narratore ». Sanavio va forse un po' troppo oltre nella ricerca del carattere di *fiction* dell'opera thoreauviana, ed è arduo accogliere senza riserve i suoi accostamenti della *Week on the Concord and Merrimack Rivers* all'*Ulysses* e di *Walden*, almeno in certi suoi luoghi, a *Finnegans Wake*. Ma ciò che indubbiamente si può e si deve accogliere è il concetto di un Thoreau che non è meramente un saggista, o un diarista (e ciò sebbene l'*opus magnum* della sua vita sia quel *Journal* dal quale tutte le sue opere son tratte) o un descrittore di scene naturali, ma un artista creatore, che non si limita a riprodurre la realtà ma la rappresenta poeticamente, e cioè la trasfigura, e in questo senso veramente la « narra ».

Quanto ciò sia vero, lo dimostra una lettura appena approfondita delle *Opere Scelte*. Si veda, per esempio, la prima qui inclusa, quella *Storia naturale del Massachusetts* che non è nemmeno tra le più elaborate e compiute. Ciò che soprattutto colpisce, è lo sforzo evidente, da parte dello scrittore, di creare, al di là del mondo che descrive, un mondo autonomo, che abbia, com'è della rappresentazione artistica, la propria legge e armonia, il proprio ritmo unificatore. Ritmo che è offerto, in questo caso, dal succedersi delle stagioni e degli uccelli che vi si accompagnano: la narrazione comincia con l'inverno (in un brano già ricordato), per giungere — con lo stesso impercettibile progresso della natura — alla primavera:

Quando la primavera s'approssima e il ghiaccio del fiume si scioglie, compaiono i primi sparsi visitatori.... In questa stagione, le anatre planano sull'acqua stagnante, in compagnia dei gabbiani.... Si vede il primo stormo di oche che si dirigono verso Nord, in lunghe file ondegianti.... Sempre in questa stagione, ogni tanto si scorge anche il falco pescatore, che veleggia maestoso sull'acqua: nessuno, che l'abbia visto anche una volta sola, riesce a dimenticare la maestosità del suo volo.... (pp. 6-7);

all'estate:

Alla fine, l'eternità dell'estate è annunciata dal chiocciolo del picchio dorato, che sale dal folto delle querce sul fianco della collina; così una nuova dinastia s'inizia con calma sicurezza. A maggio e giugno, il coro dei boschi è ormai perfettamente intonato.... A mano a mano che la stagione trascorre e gli uccelli migratori se ne vanno, i boschi ritornano silenziosi; e solo poche piume increspano l'aria addormentata (p. 8);

all'autunno:

Sotto un certo aspetto, con l'autunno comincia una nuova primavera. S'ode nell'aria il piviere che fischia alto, sopra i pascoli asciutti; i fringuelli svoiazzano di ramo in ramo; i doliconici e i picchi dorati volano a stormi; e il fringuello dorato veleggia sulla prima raffica di vento come una pennuta raganella che spii tra lo stormire delle foglie. Adesso cominciano a radunarsi anche i corvi; ci si può fermare a contarli, mentre volano bassi e poi si disperdono all'orizzonte: isolati o a due o a tre insieme, a intervalli di mezzo miglio, finché ne passano un centinaio (p. 9).

Lo scrittore, come può notarsi, non si limita a descrivere la vita della natura: ne cerca e scopre, invece, il senso, il ritmo segreto, e questo ritmo assume a motivo conduttore del proprio « racconto »; che è, quindi, estremamente vicino, è anzi tutt'uno, con la natura ma, nello stesso tempo, ha una sua compiuta autonomia, e perciò una sua verità, che è anche ma non solo quella della natura. E tanto più, poi, in quanto il processo di trasfigurazione che costantemente agisce nell'opera thoreauviana s'accompagna ad una ricerca, e poi a una rappresentazione, simbolistica che, se è di origine romantica, è anche di origine puritana e appare, pertanto, disposizione tipicamente americana.

Assai indicativa di questo particolare movimento della scrittura di Thoreau è la già ricordata *Week on the Concord and Merrimack Rivers*, che è opera meno nota di *Walden* ma che in realtà, come ormai molti critici hanno rilevato, è forse più ricca di motivi d'interesse. Qui il « ritmo » necessario allo scrittore per costruire il « racconto » è, ovviamente, quello del viaggio sul fiume, e in questo senso l'opera ha numerosi punti di contatto con il bellissimo *Life on the Mississippi* di Mark Twain. Fiume descritto con la stessa precisione, invero, con cui Mark Twain descriverà il Mississippi o Melville l'oceano in cui vive la balena bianca; ecco il principio:

Il Musquetaquid, o *Grass-Ground River* [Fiume dal fondo d'erba], sebbene, probabilmente, sia vecchio quanto il Nilo o l'Eufrate, cominciò a avere un posto nella storia della civiltà solo nel 1635, quando la fama dei suoi campi erbosi e del suo pesce attrasse qui i colonizzatori inglesi. Allora gli fu dato l'altro, a lui più adatto, nome di Concord, dalla prima piantagione fondata sulle sue rive, che pare sia stata iniziata nello spirito della pace e dell'armonia.... (p. 55).... Secondo lo storico di Concord che mi piace citare per la sua grande autorità, « un ramo di questo fiume nasce nella parte meridionale di Hopkinton, e un altro esce da un lago e da una vasta palude di cedri, a Westborough »; si distende tra Hopkinton e Southborough, attraversa Framingham, ecc. (p. 56).... A Concord, d'estate, è profondo dai quattoré ai quindici piedi, ed è largo dai cento ai trecento; ma durante le piene primaverili, quando straripa dal suo letto, raggiunge, in certi punti, quasi la larghezza d'un miglio (*ib.*).

Ed ecco, dopo qualche pagina di vera e propria caratterizzazione del fiume, il passaggio, esemplare, dal particolare all'universale, dalla realtà al simbolo:

Furono i fiumi, probabilmente, a guidare il passo dei primi viaggiatori. Quando scorrono vicino alle case, essi sono per noi un costante invito ad avventure e imprese lontane; e gli uomini che abitano sulle loro rive, spinti da un impulso naturale, alla

fine si decidono a seguire il loro corso verso le pianure della terra o a esplorare, a loro cenno, l'interno dei continenti. I fiumi sono le strade maestre di tutte le nazioni; non solo perché livellano il terreno e rimuovono certi ostacoli dal sentiero del viaggiatore spegnendogli la sete e portandolo in braccio; ma perché lo conducono attraverso il più interessante scenario e le parti più popolose della terra, e là dove i regni animale e vegetale raggiungono la loro perfezione più alta (pp. 61-62).

Il viaggio sul fiume, allora, diventa ricerca di verità, ricerca di sé:

Mi ero spesso soffermato sulle rive del Concord a osservarne lo scorrere della corrente, emblema d'ogni progresso, soggetta a quella stessa legge che regola il mondo, il tempo, e tutto ciò che è creato; le alghe nel fondo, che si piegavano nel verso della corrente, scosse da quel vento acqueo e ancora piantate là, dove il loro seme era affondato, ma prossime a morire e sprofondarsi a loro volta; i ciottoli scintillanti, non ancora ansiosi di migliorare la loro posizione; le scheggie; le erbe; e gli eventuali tronchi e monconi d'albero che fluttuavano via a compimento del loro destino — cose tutte che erano per me oggetto d'un interesse singolare. Finché decisi di lanciarmi anch'io nel seno di quel fiume, e di lasciarmi trasportare dovunque volesse (*ib.*).

Luoghi, questi e altri, che ben indicano come alla base dell'opera di Thoreau vi sia il medesimo impulso, di creazione artistica e insieme di ricerca conoscitiva, che dà origine all'arte di un Hawthorne o di un Melville. Anche lo sforzo di Thoreau è quello dell'artista, e non meramente del descrittore o del moralista, che dà un volto poetico al mondo che lo circonda e, così facendo, indaga in esso e nella propria coscienza. La differenza con i due classici americani è, piuttosto, nel risultato della ricerca, nei lineamenti di quel volto. Il quale, in Thoreau, non ha alcuno dei tratti tragici che son propri del mondo hawthorniano e melvilliano ma si configura invece come un'immagine composta, armoniosa, di classica serenità. Qui è il limite di Thoreau: anche a lui, come ad Emerson e al trascendentalismo, manca il senso del male, che è pur sempre componente necessaria della realtà. Il suo mondo è privo di drammaticità, è un mondo unitario, dove non giunge quel travaglio dell'uomo moderno che s'esprime invece con tanta eloquenza in *Moby Dick* o nella *Scarlet Letter*. Esso è, tuttavia, un mondo profondamente poetico, perché tale unità è stata raramente rappresentata con altrettanta evidenza, e passione, e perfezione di segno. Si prenda un qualsiasi brano della *Week*:

Una pioggia sottile e tiepida aveva oscurato il mattino, e minacciava di ritardare il nostro viaggio; ma alla fine l'erba e le foglie si asciugarono, e ne seguì un pomeriggio mite, sereno e fresco, quasi la Natura stesse maturando un suo più grande disegno. Infatti dopo quel lungo sgocciolio e quel trasudare da ogni poro, cominciò a respirare più salubrementemente che mai. Così, con una spinta vigorosa facemmo scivolare la barca dalla riva mentre alghe e scirpi ci auguravano buon viaggio, e cademmo silenziosi nella corrente.

La barca c'era costata una settimana di lavoro, in primavera; aveva la forma d'un sandalo da pescatore, era lunga quindici piedi per tre e mezzo nel punto massimo, e aveva la carena dipinta di verde con un bordo blu — in omaggio ai due elementi nei quali avrebbe passato la sua esistenza.... (p. 63).

Bastano queste poche righe per intuire come al centro dell'opera (e della vita) di Thoreau vi sia il sentimento vivissimo — e tanto più concreto delle mere affermazioni teoriche trascendentalistiche — di una unità universale, di una natura che è tutt'uno con l'uomo e viceversa, di una realtà che ha la stessa armonia di questa immagine, i cui elementi — la barca, il fiume, gli uomini, il loro lavoro — sono i fili d'un medesimo, ricco e prodigioso tessuto.

Poggiata su questo suo fondamentale sentimento, nonché su quel ritmo di cui s'è detto, e che ne è, del resto, necessaria espressione, la *Week* risulta in un'opera assai più rigorosa ed organica di come non possa a un primo sguardo apparire. Anche le molte digressioni e divagazioni, infatti, partecipano pienamente, e cioè sia esternamente sia internamente, alla « rappresentazione ». Sia che lo scrittore, attraversando un luogo, si abbandoni ad una rievocazione storica (per es. p. 67), o mediti sulla religione (p. 102); sia che parli dell'arte dello scrivere:

S'è detto abbastanza, al giorno d'oggi, del fascino dello scrivere fluente. Si sente dire, per esempio, che alcune opere di genio, pur contenendo dei pensieri, sono diseguali e non « scorrono ». Ma all'occhio della scienza, anche i picchi montani all'orizzonte sono parte di una catena. Dovremmo tener presente che il fluire del pensiero assomiglia più a un'ondata di marea che alla corrente, quasi immobile, di un fiume dal corso lievemente inclinato; è il risultato d'una influenza celeste, non della pendenza del suo canale (p. 114);

o della musica (e quanto spesso, leggendo Thoreau, si pensa all'espressione musicale):

Che magnifica comunicazione, da una età all'altra, dei pensieri più nobili e delle aspirazioni degli antichi, persino di quelle mai espresse parole, è la musica! È il fiore del linguaggio, pensiero colorato e sinuoso, fluente e flessibile, la sua cristallina fontana finta dai raggi del sole e le sue onde gorgoglianti che riflettono l'erba e le nubi (p. 156);

sia che descriva dei personaggi o faccia osservazioni sulla società; sia che commenti una lettura o rifletta sulla natura della poesia:

Una vera poesia si distingue non tanto per un'espressione felice o qualche pensiero che essa suggerisca, ma per l'atmosfera che l'avvolge. Moltissime hanno solo bellezza di contorni, e colpiscono come i modi e il comportamento d'uno straniero. Ma la vera poesia viene a noi indistintamente, proprio come il respiro dell'amicizia, e ci avvolge del suo spirito e della sua fragranza (pp. 264-65);

sempre siamo condotti alla ricerca centrale dell'opera, e ogni brano è un nuovo particolare che s'aggiunge al paesaggio unitario che, della vita, lo scrittore ci offre.

Paesaggio della vita, e cioè non solo della natura, come si potrebbe ben essere indotti a credere data la straordinaria percezione che, di ogni fenomeno naturale, lo scrittore rivela, e dato il luogo predominante che l'osser-

vazione della natura ha nelle sue opere. Il fatto è che la natura è per Thoreau uno strumento, più che un fine; è il terreno per lui più agevole e a lui più congeniale per pervenire a quel significato universale di cui la natura partecipa. Cosicché è tutta la vita, e non solo quella naturale, che è la protagonista della *Week* e, ancor più, di *Walden*. In quest'ultima opera, infatti, il sentimento di unità, di totalità esistenziale che sosteneva i fili apparentemente sparsi della narrazione del viaggio fluviale s'esprime in una forma più rigorosa, in una struttura più consapevolmente unitaria, e tanto anzi da fare in parte svanire il fascino che pur sempre emana da un racconto la cui vicenda segue quella, erratica e imprevedibile, dell'esperienza umana. La stessa divisione per saggi organici, « Economia », « La lettura », « Suoni », « Solitudine », « Visitatori », « I laghi », ecc., è, in questo senso, chiarificatrice. Quel che Thoreau si propone è di rappresentare *tutta* la sua esperienza, in ogni suo aspetto, pratico e spirituale e sentimentale, di darci, di sé e dunque dell'uomo, un ritratto compiuto, com'è compiuta la vita. E l'immagine che da *Walden* si ricava è per l'appunto quella d'una vita umana che si dispiega in tutta la sua ricchezza e bellezza. Capace di appassionarsi alla fatica manuale:

Costruendosi la casa, l'uomo rivela la stessa attitudine dell'uccello nel costruirsi il nido. Chissà, se gli uomini si costruissero le loro case con le loro mani e provvedessero il cibo per sé e per le loro famiglie con sufficiente onestà e semplicità, se le loro tendenze poetiche non sarebbero universalmente sviluppate come negli uccelli, che cantano anche quando si stanno costruendo il nido? (p. 324)... Costruii il camino prima dell'inverno, e coprii le pareti della casa, per altro già impermeabile, con tavole imperfette e piene di linfa, fatte con il primo taglio del ceppo, e che dovetti piallare ai margini per sagomarle (p. 326);

ma non dimentica dei valori intellettuali:

Il tempo non è che il ruscello dove io vado a pesca. Vi bevo; ma mentre bevo ne scorgo il fondo sabbioso e vedo come sia poco profondo. La sua corrente sottile scorre via, ma l'eternità resta. Vorrei bere profondamente, e pescare nel cielo, il cui fondo è ciottoloso di stelle. Non posso contarne nessuna. Ignoro la prima lettera dell'alfabeto. Ho sempre rimpianto di non essere saggio come il giorno che venni alla luce. L'intelletto è un fenditore, esso discerne e scava la sua via nel segreto delle cose. Io non desidero lavorare con le mie mani più del necessario. La mia testa è mani e piedi. Sento che tutte le mie migliori facoltà vi sono concentrate. L'istinto mi dice che la testa è un organo di escavazione, come per alcune creature il muso e le zampe, e con essa vorrei scavare la mia strada tra queste colline (p. 367).

Una vita che non ignora la presenza dei libri:

La mia abitazione era più favorevole d'una università, non solo al pensiero ma anche alla lettura seria; e sebbene fossi oltre il raggio di circolazione dell'ordinaria biblioteca circolante, sentivo ancor più l'influenza di quei libri che circolano intorno al mondo, le sentenze dei quali furono scritte anticamente su corteccia d'albero, e che ora vengono semplicemente copiate di tanto in tanto, su carta di lino (p. 369);

ma nemmeno, malgrado l'isolamento, quello degli uomini, degli uomini liberi come questo memorabile « filosofo »:

Era uno degli ultimi filosofi — era nato nel Connecticut — e dapprima aveva venduto la sua mercanzia e poi, come lui stesso dichiarava, il suo giudizio.... Credo che sia l'uomo di maggior fede tra tutti i viventi. Le sue parole, il suo atteggiamento, presuppongono sempre uno stato di cose migliore di quello che gli altri uomini conoscano, e egli sarà l'ultimo a sentirsi deluso quando i secoli si evolveranno. E un vero amico dell'umanità, quasi l'unico amico del progresso umano.... che, con pazienza e fede instancabile, cerca di chiarire l'immagine scolpita nel corpo degli uomini, il Dio del quale essi non sono che sfigurati e tristi monumenti. Con il suo generoso intelletto, egli abbraccia fanciulli, mendicanti, pazzi e studiosi, e ascolta il pensiero di tutti, aggiungendovi di solito una certa ampiezza e eleganza.... Forse è l'uomo più saggio e meno bizzarro che io conosca; è sempre lo stesso, ieri e domani. In passato, avevamo vagabondato e chiacchierato lasciandoci realmente il mondo alle spalle; poiché egli non era impegnato in nessuna sua istituzione, ma era nato libero, *ingenuus*. Da qualunque strada ci voltassimo, pareva che il cielo e la terra si fossero incontrati, poiché egli intensificava la bellezza del paesaggio; è un uomo vestito d'azzurro, il cui tetto più adatto è il cielo che si inarca sopra di lui e che riflette la sua serenità. Io non vedo come potrebbe morire; la Natura non può farne a meno (pp. 507-8).

Una vita, infine, che partecipa di ogni pur minimo movimento e palpito della vita naturale; e basti il ricordo del celebre capitolo sui « Suoni »:

In un certo periodo d'estate, dopo che era passato il treno della sera, alle sette e mezzo, regolarmente, i caprimulghi cantavano per mezz'ora le loro orazioni, seduti su un ceppo accanto alla mia porta, e sopra il colmo del tetto. Quasi con la precisione d'un orologio, sollevano cominciare a cantare ogni sera entro i primi cinque minuti di una certa ora, in rapporto con il calar del sole. Avevo la rara occasione di conoscere le loro abitudini. Talvolta ne udivo quattro o cinque insieme, in diversi luoghi del bosco, per caso a una battuta di distanza l'uno dall'altro, e così vicini a me, da poter udire non solo il gorgoglio gutturale dopo ogni nota, ma spesso persino quel singolare ronzio pari a quello d'una mosca nella tela d'un ragno, solo proporzionalmente più alto. Mi successe anche che uno di loro si mettesse a volarmi intorno, in cerchio, a pochi piedi di distanza, come ancorato a una fune, probabilmente perché mi trovavo vicino alle sue uova. Cantavano a intervalli, per tutta la notte, e erano ancora più musicali che mai, prima o durante l'alba (p. 389).

Le pagine sulla natura sono, certo, le più felici dell'opera: ma la loro straordinaria bellezza nasce per l'appunto dall'essere, la natura, un simbolo — il più concreto e il più chiaro, per Thoreau — della vita del cosmo; ne è il volto, e la chiave. Occorre superare il concetto d'un Thoreau « naturalista »; egli lo è tanto quanto Melville è scrittore « marinaresco » o Hawthorne « storico dei Puritani ». Dietro, e oltre, c'è lo scrittore senza aggettivi che usa il « materiale » che meglio conosce per accostarsi alla verità.

AGOSTINO LOMBARDO

UN CARME ALLA VERGINE MARIA

(Per l'interpretazione di un carme alla Vergine Maria
tramandatoci nell'ultimo foglio del codice Vaticano latino 1919).

Il codice Vaticano latino 1919, — che contiene i *Dictorum et factorum memorabilium libri IX* di Valerio Massimo — già descritto da B. Nogara in *Codices Vaticani Latini*, Roma, 1912, III, p. 354, e da R. Valentini, *Un codice abbreviato di Valerio Massimo*, Corsiniano 43. D. 27. negli « Studi ital. di filologia class. », XVIII (1910), p. 295, è stato studiato anche da Giuseppe Billanovich, il quale ci presenta il frutto delle sue ricerche in una sezione (pp. 23-32) di un suo lavoro dal titolo *Pietro Piccolo da Monteforte tra Petrarca e il Boccaccio*, pubblicato nella raccolta di studi in onore di Bruno Nardi *Medioevo e Rinascimento*, pp. 3-76, Sansoni, Firenze, 1955.

Il Billanovich ci avverte subito (pp. 23-24) che « questo volume non ha attirato l'attenzione né di filologi classici, né degli studiosi della cultura umanistica. Perciò è rimasto celato il suo segreto fondamentale ». Ma è bastato che lo prendesse in mano il nostro studioso perché il volume rivelasse i suoi segreti, vale a dire che esso « fu preparato per un ricco committente, su buona pergamena e con solido decoro, da due copisti italiani del Trecento.... [che quindi].... un lettore italiano contemporaneo ai due copisti, che sicuramente fu lo stesso committente, trasformò questo volume in un comodo prontuario.... [e, come conclusione, che].... Arriveremo ora a riconoscere con piena sicurezza che questo lettore fu Pietro da Monteforte. [infatti].... Egli pose dovunque i numeri e i titoli dei capitoli (nell'angolo esterno superiore di ogni pagina di destra) e i numeri degli *exempla* (nel margine). Cercò di migliorare il testo con correzioni e con varianti. Disposse nei margini e tra le linee una catena costante di *notabilia*, di spiegazioni e di citazioni ecc. ».

Dopo una fugace ma sicura descrizione (cfr. p. 24, n. 54) degli estremi del codice, il Billanovich (pp. 25-30) passa a illustrare le postille ivi contenute, con ricchezza di citazioni e di riferimenti delle probabili fonti, per mostrare l'entità della cultura del postillatore. E ne risulta che (pp. 25-26): « I richiami geografici e storici del postillatore puntano decisamente su Napoli e la Campania ». Si noti che le postille che il Billanovich in questo caso esibisce sono appena quattro, delle quali, una si riferisce a *Cales*, borgo della Campania, famosissimo per il suo vino e per le frequenti citazioni dei

poeti, tale da non essere ignorato da qualsiasi postillatore anche non Campano, ma che avesse una certa cultura; la quarta postilla si riferisce alla famosa *Croton*, ricordata da poeti e da filosofi, notissima come centro di studi pitagorici, ma che purtroppo il postillatore confonde con Cortona città della Toscana; il che sembra molto strano se autore della postilla è Pietro da Monteforte, giudice della Magna Curia del Regno, professore di diritto civile nell'Università napoletana e autore di alcune opere giuridiche giunte fino a noi.

Inoltre ne risulta che (pp. 25-26) « L'annotatore discende fino alle citazioni saporose di termini dialettali », che egli (pp. 26-27) « è particolarmente attento ad ogni menzione del diritto o di pene giudiziarie », che (pp. 27-29) « il suo autore preferito è Tito Livio », ma che conosce anche (pp. 29-30) « Virgilio, Ovidio, Cicerone, lo Pseudo Quintiliano delle *Declamationes* », e, in fine, che (p. 30) egli dà « appassionati giudizi religiosi », che esce in « un'esclamazione in lode della poesia » e in « alcuni rimproveri contro la cattiva retorica e la cattiva morale dei contemporanei »: atteggiamenti questi che « si accordano con abitudini intrinseche nel Petrarca e nella sua scuola, e insieme con la convinzione espressa nella lettera di Pietro da Monteforte al Boccaccio ».

Io non voglio ora dimostrare che il Billanovich costruisca castelli meravigliosi e colossali su terreno cedevolissimo, o non del tutto sicuro, perché non è questo il compito che mi sono proposto in questa nota, ma voglio far osservare soltanto che, esibendoci un materiale nuovo, quale sono le postille, il nostro studioso avrebbe potuto essere più attento nella trascrizione e riproduzione di questo testo nuovo che può essere usufruito dagli studiosi e del quale egli giustamente vanta la scoperta. Chi legge le postille (pp. 25-30) e le confronta col *Vaticano latino* 1919, deve notare che il Billanovich è incorso in diversi errori; e noi non ci riferiamo agli errori di stampa, circa i quali è molto severo chi non stampa o chi si crede molto sicuro di sé, ma agli errori di vera e propria interpretazione. Di questi indicheremo per ora solo alcuni, quali prove della nostra affermazione: (p. 26) è riprodotta la postilla di f. 15^r. « Caristia dicitur... inter cognatos et affines festus dies celebraretur », invece il ms. ha: *convivium* celebraretur; (p. 27), f. 26^r « Agmen, *id* est proprie... », invece il ms. ha: Agmen, *is*, est proprie — il postillatore ha segnato accanto al nominativo la desinenza del genitivo, come ha fatto anche al f. 21^r dove scrive: Choragium, gii ecc. —; (p. 27), f. 33^r « Adverbium iurandi per Mercurium », invece il ms. ha: Adverbium iurandi, *idest* per Mercurium; (p. 29) f. 36^r « Scipiones fuerunt [*ex*] gente Cornelia », il ms. ha: Scipiones fuerunt, *gente*, *Cornelii* — in questo caso non era necessaria l'emendazione, perché il testo della postilla è corretto —; (p. 29) f. 76^v « scilicet Varro, collega » ecc., il ms.: scilicet Varro *consul*, collega... Ci limitiamo a citare anche qualcuno degli errori in cui il Billanovich è incorso nella riproduzione del testo di Valerio Massimo: (p. 30) f. 16^r « gravitatis indicias », il ms. che il lettore, senza andare alla Biblioteca Vaticana, può veder riprodotto per questo passo nella Tav. I (pp. 16-17) linea 10, ha: gravitatis *indicia*:

(p. 37 prima nota), f. 200^v « non potuisset, absumptus creditur », invece il ms. : non potuisset, *dolore* absumptus creditur.

E passiamo al testo e all'interpretazione del carme alla Vergine Maria. Il testo di Valerio Massimo termina al f. 125^v, ma a metà foglio, sicché rimaneva mezzo foglio bianco, il quale fu colmato con la trascrizione di quattordici versi in onore ed esaltazione della Vergine. Il Billanovich ha ricostruito, illustrato e commentato il carme (pp. 30-32) e ne ha esibito la riproduzione fotografica nella tav. II dopo p. 32, di modo che il lettore possa rendersi conto, con la prova sotto gli occhi, di quel segreto, ormai svelato, che il ms. teneva in sé celato. Infatti, alla fine del carme, un segno di rimando invia al margine dove si legge *P. de Monteforti*, che il nostro studioso si affretta a integrare *P. [etrus] de Monteforti*. Noi non osiamo neppur tentare di mostrare come inesatta l'integrazione del Billanovich; semplicemente ci limitiamo a notare che la lettera *P.* può essere l'iniziale di molti nomi di persona; inoltre *P.* può essere anche l'iniziale del sostantivo *Pater*, titolo dato all'abate di un monastero. Ma ormai è opportuno vedere come il nostro studioso ci presenta e ci commenta il carme.

Il Billanovich (p. 30) scrive: « In fine al testo di Valerio era rimasta intatta mezza pagina. Il postillatore la riempì con un carme di distici leonini in onore della Vergine, [segue la trascrizione del carme ed il commento, quindi] (p. 31-32). Questo carme è un esercizio di bravura: perché inchiodato su concetti obbligati e costretto alla ripetizione di un'unica rima in fine a ogni emistichio. E invece la trascrizione di un testo così astruso è pienamente corretta: senza errori e senza oscillazioni; così che dobbiamo subito pensare che il trascrittore possa essere stato l'autore. Infatti egli pose in fine al carme la sua firma: *P. [etrus] de Monteforti*. Pietro da Monteforte formò il carme partendo da due versi tradizionali: appunto i due primi. Ai quali egli aggiunse, di sua invenzione, tutta la catena degli altri ».

Questo carme, veramente astruso, come giustamente il Billanovich afferma, non è stato né tradotto, né adeguatamente esaminato: il che sarebbe stato giovevole per il lettore ed anche per lo stesso studioso che ce lo presenta. Semplicemente è corredato da quattro annotazioni: la prima (p. 30, n. 103) si riferisce alla paroletta *ve* del verso 4°: « Que genitricis Eve ve facis esse breve », dove si legge: « È l'esclamazione *vae*, qui e nel verso 7 ». Noi mostriamo che « *vae* » nel verso quarto e nel verso settimo è certamente un'esclamazione, ma con valore di sostantivo —; la seconda (pp. 30-31, n. 104) si riferisce alla paroletta *clave* del verso quinto: « Angelus inquit: 'Ave'. Nuis, alma puerpera, clave », dove si legge: « Il verseggiatore poteva ricordare tanto il simbolismo giuridico romano della consegna delle chiavi alla nuova sposa, per investirla dell'autorità della casa (Cic. *Phil.* II, XXVIII, 69), quanto il simbolismo cristiano della consegna fatta da Cristo a Pietro delle chiavi del regno dei cieli (Matth. XVI, 19). Ma credo che egli abbia tratto questa sua immaginazione dalla descrizione della statua della Terra, madre degli dei, letta in Servio: « Terram autem ipsam constat esse matrem deum; unde et simu-

lacrum eius cum clavi pingitur.... » (*In Aen.*, X, 252) — anche questa annotazione così ricca e così pomposa vedremo che non chiarisce, anzi devia dalla reale interpretazione del verso annotato — ; la terza (p. 31, n. 105) si riferisce alla paroletta *Eva* del verso settimo: « *Eva revolvit Ave....* », dove si legge: « *Eva* »: fu mantenuto indeclinabile, sfruttando la sua origine non latina, per permettere il gioco tradizionale dell'esatta conversione di « *Eva* » in « *Ave* » — giusta annotazione, ma non necessaria, come vedremo, quando si osserva che l'emistichio è di facile interpretazione e si nota poi che versi ed espressioni oscurissime di questo carme sono rimasti senza commento — ; la quarta (p. 32, n. 107) si riferisce al fatto che i primi due versi del carme hanno un'origine differente, trovandosi in altri mss. con qualche variante, ed anche si leggono come epigrafe sotto alla notissima Annunciazione dipinta dal Beato Angelico al sommo della scala del convento di S. Marco a Firenze. Lo studioso ci comunica inoltre che da un'inchiesta da lui condotta sui mss. che tramandano i due versi non risulta nulla che riporti a Pietro da Monteforte; e noi per queste affermazioni siamo d'accordo con lui. Il carme, come s'è detto, è formato di quattordici versi; tutti, meno il primo, hanno alla fine di ogni primo emistichio e alla fine di ogni verso l'ultima sillaba in « *ve* », vale a dire esistono ventisei parole che terminano in « *ve* ».

L'obbligo di tale chiusa e il tema da svolgere induceva gli autori o l'autore, che ha unito insieme versi di varia provenienza, a doversi servire di un ben limitato numero di espressioni, tanto da doversi adattare, alla fine del tredicesimo verso e alla fine del primo emistichio del quattordicesimo, a ricorrere all'espedito di congiungere l'enclitica « *ve* » ad « *aquila, culumba* », creando immagini di una certa difficoltà di interpretazione. La parola « *ave* », adoperata dieci volte, almeno due volte non corrisponde all'« *Ave* » del saluto angelico alla Vergine, ma come vedremo, ha altro significato; perciò l'autore doveva tenere conto della quantità delle sillabe che compongono questa parola: (*Ave*, formula di saluto ha la prima sillaba breve e la seconda lunga; *ave*, uno dei due ablativi di *avis*, ha brevi entrambe le sillabe). Inoltre alla fine del terzo verso, la parola erroneamente dal Billanovich trascritta « *Ave* », ha lunghe la prima e la seconda vocale, e significa cosa ben diversa da ciò che il nostro studioso ha creduto di capire. La parola *clave*, usata tre volte, ma sempre in fine del verso, dove la sillaba finale è dai poeti considerata *anceps*, — per cui ne è stato facile l'uso al compositore del carme — una volta è vocativo di *clavus*, una volta ablativo di *clavis*, una volta è genitivo di *clava*. Ma un tale espediente, mentre da una parte generava monotonia nella composizione poetica, d'altra parte non era sufficiente, volendo far uso di una tal rima, a procurare quel materiale linguistico necessario per chiudere ventisei emistichi. Per cui è stato necessario cercare anche espressioni rare del tipo *rave*, usata due volte in questo carme, e poco nota anche agli innografi latini. Ho condotto un'inchiesta pagina per pagina, sui 56 volumi degli *Analecta Hymnica medii aevi*, — dove confluiscono raccolte di diversi autori variamente citati dai bibliografi —, sui tre volumi di *Hymni latini medii aevi* raccolti da

F. I. Mone (Freiburg, 1856), sul primo volume di *Das deutsche Kirchenlied von den ältesten Zeiten* di Ph. Wackernagel (Lipsia 1864); ho sfogliato, non sistematicamente, i volumi dei carmi di Prudenzio, di Sedulio, di Hilario, e di altri poeti cristiani, raccolti nella Patrologia Latina del Migne e ho trovato molti carmi con fine di verso in « ve »; però si trattava sempre di poche coppie di versi che si chiudevano sempre con le medesime espressioni (Ave, grave, suave, fave ecc.). Soltanto la terza parte del carme 19 *De Beata Maria V.*, riprodotto negli *Analecta Hymnica* cit., vol. 32, pp. 35-36, che si compone di 36 versi, ne ha 24 che si chiudono con espressioni terminanti in « ve », identiche a quelle che si notano nel carme del *Vaticano Latino* 1919. Nel citato carme 19 trovo l'espressione rara *rave* (Eve damnum rave), l'espressione *clave* usata come caso vocativo di *clavus* (Viae dux et clave), mentre l'espressione *vae* con valore di sostantivo, l'espressione *gnave*, e via dicendo, s'incontrano anche in molti altri carmi.

Dall'esame metrico il carme del *Vaticano Latino* 1919 risulta di esametri perfetti, senza nessuna irrazionalità quantitativa (nei versi dispari); mentre i versi pari, che sono pentametri, presentano varie irrazionalità quantitative soltanto nel primo emistichio, però il secondo emistichio è perfetto: l'unico pentametro completamente perfetto è il verso decimo « Dum cano sic gnave, Virgo beata, fave ».

Il testo è stato erroneamente trascritto dal Billanovich almeno in due punti: nel verso terzo e nel verso tredicesimo. Il verso terzo è così trascritto: « Felix mater, Ave; qua mundus solvitur, Ave ». Un tal testo non si può tradurre che nella seguente maniera: « Ave, o madre felice, per la cui opera il mondo va in pezzi, Ave ». L'uso di *solvitur* adoperato senza complemento, non può dare che questa traduzione, la quale esprime un concetto mostruoso: di fronte al quale il nostro studioso avrebbe dovuto porsi dei problemi e tentare una risoluzione anche se il testo che aveva sotto gli occhi non gliela suggeriva. Ma il testo è chiaro; *Ave* alla chiusa del verso è trascrizione errata. Chi guarda la Tav. II, nota che lì è scritto *a ve*. Ma il Billanovich sembra che ignori l'uso e il significato di *ve*; se alla nota 103 scrive che « vae » nel verso quarto, come nel verso settimo è esclamazione, mentre sarebbe stato utile precisare che, in questi casi, l'esclamazione ha valore di sostantivo. Infatti « ve », oltre al valore di esclamazione, ha anche valore di sostantivo indeclinabile, usato come caso del soggetto, del complemento oggetto, dell'ablativo preceduto dalle varie preposizioni che lo reggono. Nel *Du Cange* s. v. si legge: « vae, substantive usurpatur in *Statutis Canonic. Regul. ecc.* » e sono citati esempi; inoltre si legge « vae, namque in divinis litteris pro aeterno luctu scribitur ecc. ». L'innografia latina fa larghissimo uso di « ve » con valore di sostantivo. Cito alcuni esempi tratti da varie fonti in cui « ve » è in funzione di nominativo, di accusativo e di ablativo: *Apocalypsis* XI, 14 « vae secundum abiit, et ecce tertium veniet cito »; carme 92 (*An. hym. med. aevi* 8, p. 75) « triste fuit in Eva vae »; citazione del *Du Cange* s. v. « vitare si velint perpetuum vae »; carme 45 (in *An. hym. med. aevi* 32, p. 66) 5: « Eva, parens saeva, / fundens in prole sua

vae »; carme 25 (*An. hym. med. aevi*, 6, p. 88) 5: « libera me penitus / miserrum a vae »; carme 94 (*An. hym. med. aevi*, 15, p. 116) 5: « perpetuae mortis a vae / nos et a morte libera ». Inoltre tale uso è passato anche nelle lingue romanze. Cito un esempio tratto dalla *Chanson de Gautier de Coinsi*, riportato in *Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche*, von Ferdinand Wolf, Heidelberg, 1841, p. 435, « Eve à mort nous livra / et Eve aporta ve ».

Perciò il verso terzo del carme da noi esaminato deve essere ricostruito nella seguente maniera: « Felix mater, Ave; qua mundus solvitur a ve » che traduciamo: « Ave o madre felice, per la cui opera il mondo si libera dall'eterno lutto ».

Dopo quanto abbiamo detto sull'uso e sul valore semantico di « ve », riesce di facile interpretazione anche il verso quarto « que genitricis Eve ve facis esse breve », che traduciamo: « tu che rendi di breve durata il male prodotto dalla madre Eva »; qualcosa di simile si legge nel carme 158 (*An. hym. med. aevi* 30, p. 282) 4: « mutans nomen Evae / vae facias breve, / o dulcis Maria ». Il secondo errore di trascrizione è quello del verso tredicesimo, dove il primo emistichio è così riprodotto: « Hac Ave fretus.... ». Neppure in questo caso « ave » corrisponde all'espressione della salvezza angelica per tre ragioni, che poi si riducono a una sola. L'« Ave » col quale l'Angelo ha salutato Maria, nell'innografia cristiana è stato usato più volte come sostantivo indeclinabile e come tale, pur nella sua immutabile desinenza, si comporta come tutti i sostantivi indeclinabili, vale a dire assume, volta per volta, la funzione dei diversi casi della declinazione. Ad esempio nel primo emistichio del verso settimo « Eva revolvit Ave.... » ha il valore del caso nominativo; nel carme 129 (*An. hym. med. aevi*, 32, p. 172): « o si Eva illud Ave / reperisset.... », ha valore del caso accusativo; nel carme 28 (*An. hym. med. aevi*, 32, p. 47): « o praedulcissimum Ave.... » ha valore del caso vocativo; nel primo emistichio del verso nono, del carme che esaminiamo, « utar Ave.... » ha il valore del caso ablativo, e si noti che la prima vocale è breve, mentre la seconda è lunga. Inoltre quando è accompagnato da un pronome dimostrativo o da un aggettivo, questi sono sempre al genere neutro. Cito qualche esempio: nel primo emistichio del verso ottavo « istud Ave suave »; carme 19, III (*An. hym. med. aevi* 32, p. 35): « tam iucundum Ave »; carme 87 (*An. hym. med. aevi*, 42, p. 94) « reos solvat tuum Ave ». Invece nel primo emistichio del verso tredicesimo la paroletta « ave » è di genere femminile, perché si accorda con il pronome femminile « hac »; è caso ablativo perché concorda con *hac* e perché è retto da *fretus*; ha le due vocali brevi perché fa parte del dattilo *hac ave*; perciò è uno dei due ablativi di *avis* — quello più raramente usato e qui preferito per ragioni metriche, in quanto che quello con desinenza in « i », non poteva entrare nel dattilo — e deve essere scritta la paroletta con la vocale minuscola perché non sia scambiata con « Ave » di cui si è parlato sopra. Questo emistichio deve essere quindi riprodotto nella seguente maniera « hac ave fretus » che noi traduciamo: « fidente in questo augurio ».

Il verso quinto « Angelus inquit: 'Ave'. Nuis, alma puerpera, clave »,

come abbiamo accennato, è stato frainteso dal nostro studioso, come risulta dalla nota 104 (pp. 30-31) ivi posta a chiarimento della parola « clave » e di tutto il secondo emistichio. La parola « clave » è il caso vocativo di *clavus*, il quale, fra i vari significati, ha anche quello di *timone*; e una tale accezione di *clavus* è così frequente, per cui non credo opportuno citare esempi che il lettore con nessuna fatica può trovare in qualsiasi dizionario.

Poiché in questo carme la forma « clave » ritorna altre volte con altro significato, lo scriba che lo trascrisse, o un lettore trecentesco del carme, inserì nell'interlinia la vocale « o » sia avanti a *clave* come pure avanti a *alma puerpera* — come si può vedere nella Tav. II, linea 5 — per segnalare i due vocativi. Negli inni mariani la Vergine è sempre invocata con varissimi nomi (*flos florum*, *fons hortorum*, *medicina dolorum*, *caelica clavis*, ancora [nel carme 184 degli *Analecta* cit. vol. 32, p. 228, dove si leggono i più strani attributi alla Vergine], *dei aula*, *dei claustrum*, *maris stella*, *viae dux*, ecc.); nel carme 19, III (*An. hym. med. aevi* 32, p. 36) la Vergine è invocata « viae dux et clave », dove è evidente che *dux* e *clave* sono due vocativi, l'uno all'altro accostati, come nell'emistichio che esaminiamo. Quindi il verso quinto « Angelus inquit: 'Ave'. Nuis, alma puerpera, clave », secondo noi va inteso: « L'Angelo dice: 'Ave'; tu accetti, o alma puerpera, o timone della nostra vita ». Facciamo notare che *nuo* è ignoto alla latinità classica, la quale adopera il composto *annuo*; *nuo* è soltanto testimoniato da Prisciano *Institut. Gramm.* VIII, 6, e IX, 15 (ed. Keil, II, p. 373, e p. 459). Il verso sesto « Fit deus, haudque rave, qui tulit omne rave », rimasto nel commento del Billanovich senza nessuna chiarificazione, è certamente tra i più difficili di tutto il carme, per l'espressione inconsueta *rave* e per l'espressione *tulit* che ha tutta l'apparenza di un errore, mentre invece si tratta di forma molto rara, se non unica. L'espressione *rave* non è testimoniata dagli *Originum libri* di Isidoro, non esiste né nelle *Derivationes* Hugueccionis, né nel *Catholicon* Ioannis De Ianua consultati da me nei mss. *Laurenziani*; è testimoniata ma non spiegata nel *Papiae Vocabularium* (ms. Laurenziano); i lessici del latino classico l'accostano all'avverbio *rauce*, ma non citano esempi. Non v'è dubbio che *rave* è la forma avverbiale dell'aggettivo *ravus*, il quale ha due significati fondamentali, testimoniati e documentati con esempi sia dai lessici medievali come dai lessici del latino classico, vale a dire il significato di *rauco* e il significato di *grigio*, *scuro*. In Orazio, *Car.*, III, 27, 3: « rava lupa » è la lupa di un colore rossiccio che tende al grigio. L'Ernout, *Dict. Etym. Lang. Lat.*, s. v. dice che *ravus* ha il doppio significato del greco *φατός*, vale a dire anche il significato di: *oscuro*, *grigio*, *fosco*, *bruno*. In Polibio 30, 4, 5, *ἡμέρα φαύα* vuol dire *vesti lugubri*, vesti di un colore che si addice al lutto. Se tale significato potesse dare un senso al brano che commentiamo la forma avverbiale « rave » potrebbe tradursi « lugubrementemente, luttuosamente ».

Il Du Cange conosce la forma « rave » che spiega « id est noxium » e indica come fonte Papias. Noi abbiamo detto che il ms. *Laurenziano* di Papia ha « rave », ma non ne dà spiegazione. Sappiamo che un manoscritto solo non fa

testo; i manoscritti che tramandano il lessico di Papia sono molti, ma purtroppo, in questo momento, non sono a nostra disposizione. Abbiamo perciò consultato l'edizione veneziana del 1491, del *Lexicon Papiæ*, il quale alla p. 146^r ha « *Rave: id est noxium* » vale a dire *nocivo, dannoso*. Un tal significato come vedremo, può dare un senso al verso che esaminiamo. « *Rave* », come si è detto, è forma avverbiale, ma l'avverbio non darebbe significato esatto al passo in questione. Noi sappiamo che gli scrittori latini come hanno usato aggettivi con valore di avverbio, così hanno adoperato avverbi con valore di aggettivi e di sostantivi; quest'ultimo uso deriva dall'influsso di costrutti greci (cfr. A. Ernout et François Thomas *Syntaxe Latine*, pp. 191-192); gli esempi che si possono citare sono molti, ma basta, per l'uso dell'avverbio usato come aggettivo, quello di Terentius *Andria* 175 « *Mirabar hoc si sic abiret, et eri semper lenitas....* », dove, *semper lenitas* è uguale a *perpetua lenitas*, vale a dire « la costante dolcezza », oppure « mitezza »; e per l'uso dell'avverbio con valore di sostantivo, quello di Tacitus *Hist.* I, 10 « *palam laudares, secreta male audiebant* », dove *palam* opposto a *secreta*, denuncia il suo valore di sostantivo (= τὰ palam).

Ebbene, sia nel carme 19, III (*An. h. m. ævi*, 32, p. 35) 2: « *Evae damnum rave* » — che è l'unico passo, oltre a questo del carme che esaminiamo, in cui abbiamo reperito l'espressione *rave*, ma qui soltanto con valore di aggettivo — sia nel verso sesto « *Fit deus, haudque rave, qui tulit omne rave* », la forma avverbiale ha valore di sostantivo e di aggettivo: « *haud rave* » sostantivo, « *omne rave* » aggettivo sostantivato. Perciò nel carme 19, III, cit. « *Evae damnum rave* » significa « il funesto — oppure — il luttuoso danno prodotto da Eva »; nel verso sesto « *omne rave* » significa « ogni cosa luttuosa — oppure — ogni male », mentre « *haudque rave* » significa « e non la cosa luttuosa — oppure — e non il male ». Ma per intendere tutto il verso è necessario chiarire cosa è « *tulit* », che dà l'impressione di un errore. Infatti, a una prima lettura si pensa al perfetto del verbo « *fero* », il quale, nel significato di « portare » non avrebbe senso né per il suo valore semantico, né per l'azione compiuta che esprime il perfetto. Tradurre « il quale ha portato ogni male » sarebbe una mostruosità, poiché « *qui* » si riferisce a « *deus* ». Se poi a « *tulit* » perfetto di *fero* diamo il significato di « sopportare. caricarsi di qualche cosa » dovremmo tradurre « il quale si è caricato dei mali di tutta l'umanità » e l'azione perfettiva espressa non andrebbe d'accordo col presente « *fit* » che indica un'azione incipiente — si pensi che quel « *fit* » è in relazione col verso precedente « *Angelus inquit: 'Ave'. Nuis, alma puerpera, clave* » che abbiamo tradotto: « L'Angelo ti dice: 'Ave'. Tu, o alma puerpera, o timone della nostra vita, accetti ». Pensammo perciò a « *tollit* », suggeritoci dal verso successivo « *ve tollens* », e suggeritoci anche dalla famosa frase di Joannes, I, 29 « *Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi* ». Ma se il senso del passo diventa perspicuo con una tale sostituzione, il verso, dal punto di vista metrico, va per aria, in quanto che « *qui tulit* » è il primo dattilo del secondo emistichio. È vero che nei versi di questo carme s'incontrano alcune

irrazionalità quantitative, — che ci possiamo facilmente anche spiegare —, ma dobbiamo ricordare quel che abbiamo osservato prima, vale a dire che in questo carme è data molta importanza alla quantità delle sillabe per l'uso frequente di espressioni il cui significato esatto è denunziato dai valori, per così dire, prosodici. Noi conosciamo il verbo «tulere», forma arcaica e rara. Il lessico del Forcellini lo cita, ma non dà esempi in cui sia testimoniato l'uso del presente. Prisciano, *Institutionum grammaticarum*, X, 35 (ed. Keil, vol. II, p. 526) ha: «tulo.... quod veteribus in usu fuit....»; Macrobio, *De differentiis ecc. excerpta parisina* (ed. Keil, vol. V, pp. 606-607) ha: «Accius vero in Andromeda ex eo quod est tulo quasi a themate tulat declinat 'nisi quod tua facultas nobis tulat operam'». Il Du Cange s. v. ha: «tulere pro tollere, auferre», e cita *Acta S. Vitaliani Episc.*, tom. 4, JULII, p. 169: «Vestimenta cum calceamentis, quibus sanctus vir indui solebat tulentes ecc.». Non v'è alcun dubbio che l'autore del verso sesto è un dotto, conoscitore di locuzioni rare delle quali fa uso col rischio di essere frainteso. Nel verso quinto l'autore aveva evocato la scena della salutatione angelica. Egli sa, dai testi sacri, del turbamento della Beata Maria che s'era votata alla verginità, e che di fronte alla visione di Gabriel, il quale le annunciava che doveva diventare madre del Salvatore, aveva assunto un atteggiamento di persona più che meravigliata (LUCA, I 29, sgg. «Quae cum audisset, turbata est in sermone eius, et cogitabat qualis esset ista salutatio») e che anche aveva risposto (LUCA, I, 34-35): «quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco?»; perciò l'autore del carme ha detto nel secondo emistichio del verso 5: «tu accetti, o alma puerpera, o timone della nostra vita», e nel verso sesto dice: infatti dalla tua accettazione non vien fuori il male, ma il bene, Dio, quel Dio che toglie ogni male. Traduciamo il verso sesto «Fit Deus, haudque rave, qui tulit omne rave», «nasce Iddio, non il male, Iddio che toglie ogni male».

Il settimo verso è di facile interpretazione «Eva revolvit Ave, ve tollens gestaque prave», che traduciamo: «l'Ave capevolge Eva, togliendo l'eterno lutto e le azioni malvagiamente compiute». «Eva» in questo caso è considerato nome indeclinabile, e ha valore di caso accusativo. Il concetto espresso nel primo emistichio è diffusissimo nell'innografia latina cristiana. Cito qualche esempio: carme 43 (*An. hym. m. aevi* 41, p. 214) «Evae literas revolvens / nomen Evae tu mutasti»; carme 41 (*An. hym. m. aevi* 32, p. 63) «Ave, mutans nomen Evae»; carme 48 (*An. h. m. aevi* 11, p. 36) «Ex Eva format Ave / Evae verso nomine»; carme 92 (*An. h., cit.*, 8, p. 75) «sed ex Eva formas Ave, / vice versa sed non prave». Anche il verso ottavo è di facile interpretazione: «Istud Ave suave mitigat omne grave» che traduciamo: «questo Ave soave mitiga ogni cosa nociva», intendendo per *cosa nociva*, sia i mali che danneggiano lo spirito, sia quelli che danneggiano il corpo.

Nel verso nono riappare l'espressione «clave», la quale, in questo passo, è ablativo di *clavis*; il verso «Utar Ave nave pelago, celis quoque clave» si può tradurre «Possa io servirmi dell'Ave come nave nel pelago e anche come chiave per il cielo»; s'intende che in questo caso si tratta del pelago della

vita; ma bisogna ricordare che la Beata Vergine è spesso invocata come « *Maris stella* », e nel *carmen magistrale de B. M. V.* (*An. h.*, cit. 29, pp. 194-195) si legge: « *tu caeli, terrae vera clavis / in turbulento mari navis, / tu prora, puppis, ancora, / rostrata ratis tu triremis, / tu trieris et quadriremis, / tu scafa velox es biremis, / strumosa sulcans aequora* », dove troviamo molte immagini della nave, e del mare e della chiave del cielo, immagini che si riferiscono sia ai fatti dello spirito come pure ai fatti della quotidiana vita pratica.

Nel verso decimo « *Dum cano sic gnave, Virgo beata, fave* », appare una forma rara « *gnave* », la quale si incontra anche nel citato carme 19, III (*An. h.*, cit., 32, p. 36) « *o mellita fave, / vigor semper gnave, / virtus indeficiens* », ma come vocativo di *gnavus*, mentre nel verso decimo ha valore di avverbio. « *Gnavus* » è noto al glossatore di Isidoro, ma anche il *Lexicon Papiae*, edizione citata, ha (p. 69^v): « *gnavus id est strenuus, sollers, fortis, sapiens* ». Nel carme 19 citato « *vigor semper gnave* » si può tradurre « *o vigore sempre forte* », che è un attributo dato alla Vergine Maria; mentre nel verso decimo « *sic gnave* » è forma avverbiale, che si potrebbe tradurre: « *così zelantemente — oppure — con tanto zelo* ». Quindi traduciamo il verso decimo « *Dum cano sic gnave, Virgo beata, fave* », « *Mentre canto con tanto zelo, o Vergine beata, sii benevola verso di me* »: si noti che nel verso precedente con la frase « *Utar Ave nave pelago....* » l'autore aveva espresso un desiderio, mentre con questo verso chiede la benevolenza della Vergine, perché il suo desiderio si realizzi.

Nel verso undicesimo « *Dic ingressus Ave, fugias ut verbera clave* », ritorna l'espressione « *clave* » con ben diverso significato dei due esaminati; qui « *clave* » infatti è il genitivo di « *clava* », registrata in lessici del latino classico e del latino medievale col significato di *bastone nodoso*, *mazza*, ed è espressione così nota che non occorrono esempi per chiarirla; semplicemente, per intendere il senso di tutto il verso, giova citare un passo del carme 5 (*An. hym.*, cit., 32, p. 17) « *os nam claudi tuae laudi / mors est, vitae ferula* », dove è detto « *O Vergine, chiudere la bocca alla tua lode, è morte, e sferza per la vita* », in quanto esprime l'effetto opposto dell'altro che si verifica in colui che ottempera al consiglio suggerito dall'autore del verso undicesimo; il quale dice: « *per sfuggire alle sferzate del bastone nodoso, appena sei qui entrato, mormora Ave* ».

Il verso dodicesimo è in stretta relazione col verso precedente, nel quale è detto « *ingressus* » e che noi abbiamo tradotto « *appena sei entrato qui* »; infatti nel verso dodicesimo è indicato il luogo dove è necessario particolarmente salutare la Vergine e paventare di pronunciare parole peccaminose. Questo dodicesimo verso dice « *hoc per conclave dicere vana pave* ». L'espressione « *conclave* » secondo la testimonianza del lessico di Papia, ed. cit., p. 37^v è così chiarita « *conclave locus inclusus vel munitus sive domus quae multis clauditur cellis* ». Nell'innografia cristiana *conclave* è sinonimo di *cella*, *claustrum*, sempre adoperate a indicare l'alvo della Vergine dove il *Verbum caro*

factum est. Cito qualche esempio: carme 185 (*An. hym.*, cit., 20, p. 142): « Verbi Dei cella »; carme 48 (*An. hym.*, cit., 11, p. 36) « cuius in conclave / carne iuncto numine / caro verbum tam suave / fit non viri semine »; carme 107 (*An. hym.*, cit., 30, p. 217) 14: « ventris claustra pertransivit / regum rex »: carme 87 (*An. hym.*, cit., 10, p. 74): « virginale gravidatur claustrum ». Inoltre, il luogo di preghiera dove la Vergine Maria si trovava nell'atto della salutazione angelica, nel carme 19, III, cit. è chiamato *conclave*: « intra conclave / tam iucundum Ave / Gabrielis audiens ». Nel Medioevo dunque l'espressione *conclave* è adoperata per indicare luogo sacro e appartato; da questa espressione deriva anche l'altra *Conclave* che designa il luogo dove i Cardinali si adunano e si segregano per eleggere il Pontefice. L'espressione « vanum » nell'accezione di *menzognero, superbo, vanaglorioso* è comunissima: ad esempio confronta Virgilio, *Aen.* II, 80; *idem* XI, 854; e nei testi cristiani si accosta, nel valore semantico, a *vanitas* che in *Hier. Is.* 16, 59, 3 « sequi vanitates » significa « correre dietro al peccato ». Noi traduciamo il verso dodicesimo « Hoc per conclave dicere vana pave » con la frase: « per questo chiostro abbi paura di dire parole peccaminose ».

Del verso tredicesimo « Hac ave fretus ave celos, alis aquilave » abbiamo chiarito perché « Ave » sia errato e perché la grafia deve essere « ave »; ora diciamo che il secondo « ave » di questo verso è la forma dell'imperativo del verbo « aveo » col significato di *bramo, desidero, aspiro*. Ma per tradurre tutto il verso, che è legato fortemente col successivo « mente columbave, dum sibi dicis Ave », è necessario fare notare che « sibi dicis » è impossibile, e perciò è un errore di colui che lo trascrisse nel *Vaticano Latino* 1919. Si potrebbe congetturare anzi tutto « ei dicis », intendendo « ei » riferito alla Vergine; ma *sibi* graficamente non può essere considerata un'erronea trascrizione di *ei*. Credo che il « sibi » possa invece correggersi in « tibi »: l'amanuense, o per distrazione o perché non ha capito, è caduto in errore. L'emistichio così ricostruito, « dum tibi dicis Ave », considerando quel « tibi » un dativo di favore, può intendersi « mentre tu dici Ave in tuo favore ». Tale interpretazione è suggerita da tutto il tessuto del carme che noi riassumeremo prima di chiudere questa nota. Tradurrei i due ultimi versi nella seguente maniera: « fidente in questo augurio, aspira al cielo, con le ali o con l'aquila, con la mente o con la colomba, mentre dici Ave in tuo favore ». Le espressioni: *alis, aquila, mente, columba* così come sono accoppiate esprimono immagini molto ardite; però il fatto che sappiamo che *aquila, columba* sono nell'innografia cristiana, attributi spesso dati alla Vergine, ci aiuta a penetrare la difficile metafora. Sembra che l'autore dei due versi voglia dire: quando tu saluti la Vergine, tale saluto giova al tuo spirito; fiducioso in questo augurio tu puoi aspirare al cielo sia con l'aiuto delle ali, sia con l'aiuto della tua mente, ma soprattutto con l'aiuto della Vergine stessa. Oppure, forse meglio, si potrebbero intendere « alis aquilave mente columbave » come delle endiadi, escogitate dall'autore per avere una rima in « ave » e in tal caso, il distico si potrebbe tradurre: « mentre dici Ave in

tuo favore, fidente in questo augurio aspira al cielo con le ali dell'aquila, con la mente della colomba ».

Il Billanovich ha sostenuto che dal secondo verso in poi il carme fu composto da Pietro da Monteforte; e che poeta e trascrittore furono la stessa persona, dato che il carme è privo di errori.

Noi per ora possiamo soltanto opporgli che i versi terzo e quarto li troviamo come principio del carme 54 (*An. hym.*, cit., 32, p. 86), del quale carme, il raccoglitore di questo volume 32, Guido Maria Dreves, ci indica la provenienza con la seguente annotazione « Orat. ms. Tegurinum saec. 15. Clm. Monacen. 20002 »; li troviamo inoltre con le varianti *genitrix* invece di *genitricis*, *fecit* invece di *facis*, *omnia* invece di *esse* — tutte tre varianti nel verso quarto — al numero 97 (*An. hym.*, cit., 46, p. 143) sotto il titolo « alia pulchra metra super Salve Regina », come facenti parte di tre coppie di versi in lode alla Vergine, dei quali il raccoglitore ci indica la provenienza con l'annotazione « ms. Lambracensis 756, saec. 15-16 ».

Noi non facciamo congetture se i due versi erano già diffusi prima della trascrizione — del carme da noi esaminato — nel *Vaticano Latino* 1919, oppure se essi derivino dal carme attribuito a Pietro da Monteforte. Certo che, l'avere notato che anche i primi due versi del carme hanno pur essi, come questi due, differente origine, fa nascere il sospetto che questo inno sia un centone.

Inoltre, all'affermazione del Billanovich, il quale dice che, essendo il carme « senza errori e senza oscillazioni..., dobbiamo subito pensare che il trascrittore possa essere stato lo stesso autore », possiamo opporre che, avendo noi mostrato che nel verso quattordicesimo si annida un errore, si potrebbe, capovolgendo il ragionamento del Billanovich, affermare che il trascrittore del carme non ne fu l'autore. Infine, se la frase del dodicesimo verso « hoc per conclave » va intesa *per questa cella, per questo chiostro*, allora potrebbe venire in mente che l'autore di questo verso fosse un religioso: questa però è una pura ipotesi e nelle ipotesi non facciamo molto affidamento.

Perciò, lasciando da parte le impressioni personali e le ipotesi, di sicuro possiamo affermare che dall'esame del carme è risultato: che le prime due coppie di versi hanno differente origine; che l'ultimo verso ha, nella lezione tramandata dal *Vaticano Latino* 1919, un errore; che l'autore del carme o del centone era persona molto dotta: egli era infatti informatissimo dell'innografia latina cristiana sia per la conoscenza della tematica degli inni, sia per la pratica dell'espressione linguistica negli inni adoperata; conosceva altresì espressioni rare e inconsuete. Risulta, inoltre, che, nel carme è data molta importanza ai valori quantitativi delle sillabe, che l'autore conosce bene — qualche irrazionalità è spiegabile — al punto da servirsene nel gioco di un bizzarro uso di espressioni, le quali rimarrebbero incomprensibili al lettore che non tenesse conto di tali valori quantitativi. Però è necessario avvertire che egli considera breve la prima vocale di « Eve » (del quarto verso) che è, invece, lunga; considera breve la prima sillaba di « rave » (del sesto

verso) che è anch'essa lunga; inoltre, allunga, sotto percussione, l'ultima sillaba, normalmente breve di: «suave» (ottavo verso), «conclave» (dodicesimo verso), «columbave» (quattordicesimo verso).

Il carme ha una sua trama logica, se pur sorretta da un tenue filo. Tutto ciò però non è sufficiente — specie se le prove possono mostrare il contrario — a indurci a credere che il carme sia opera di un solo scrittore, perché i moltissimi carmi alla Vergine sono sempre tramati su temi e concetti insistentemente monotoni a tal punto che, alcuni carmi, scritti da autori diversi, danno l'impressione di essere opera di uno stesso autore.

I primi due versi si rivolgono a colui che si trova a passare davanti a un dipinto della Vergine, e lo ammoniscono a guardarsi dal non pronunciare «Ave». I versi 3-6 sono rivolti alla Vergine, dei quali i primi due dicono che la Vergine coopera a che il mondo sia liberato dal lutto eterno e nel contempo abbrevia il malanno prodotto dalla madre Eva, mentre il quinto e il sesto verso mostrano che dalla sua accettazione a ottemperare al messaggio di Gabriel non scaturisce il male ma il bene dell'umanità. I versi settimo e ottavo sembrano un po' staccati dai quattro precedenti versi (coi quali l'autore sembrava in colloquio con la Vergine); questi due versi chiariscono come l'Ave, capovolgendo il nome Eva, toglie il male mitigandolo. Col verso nono e decimo l'autore si augura che l'Ave possa essergli d'aiuto sulla terra e che sia anche chiave che gli apra la porta del cielo; ciò avverrà se la Vergine gli sarà benevola. Con gli ultimi quattro versi, che chiudono il carme, l'autore si rivolge a chi entra in luogo sacro e appartato, dove è dipinta l'immagine della Vergine, e lo invita a pronunciare Ave per sfuggire il male fisico e spirituale, e a paventare di pronunciare parole peccaminose: è questo il modo di procedere per poter aspirare al cielo.

Abbiamo cercato, per quanto le nostre capacità ce lo hanno consentito, di chiarire l'astruso carme. Ci auguriamo che il Billanovich ne sia contento, perché anche egli lavora con lo stesso intento di chiarire testi e problemi intricati. Se egli non è convinto della nostra chiarificazione, attendiamo da lui, la confutazione di quanto abbiamo affermato, perché a noi non dispiacciono le confutazioni che chiariscono, specie quando vengono da studiosi come il Billanovich.

VINCENZO ROMANO

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

OTTONE ROSAI

Nella storia della pittura italiana contemporanea, il capitolo dedicato a Ottone Rosai si è chiuso il 13 maggio 1957. Questa fine prematura, dell'artista appena sessantaduenne, se ha lasciato nella sua città e nel cuore degli amici un vuoto incolmabile, ha messo alla sua opera un suggello molto fermo, impedendole il diluirsi in fasi di stanchezza e di ripetizione. Era nato il 28 aprile 1895.

La parabola di Rosai, con questo affrettarsi e precipitare verso la sua conclusione, riflette pienamente quello che fu il carattere dell'uomo e del pittore. Ricordiamo il modo stesso in cui egli usava portare a compimento ogni quadro appena incominciato. Messosi a colorire una tela, dopo averla segnata sommariamente a carboncino, non conosceva quelle tregue che fanno parte della dialettica di cui si vale generalmente ogni artista scaltrito: dilazioni intelligenti, diplomatici ritardi, pause di apparente disattenzione da sorprendere con un precipitoso risveglio. Che il soggetto volesse o meno, si rifiutasse o si concedesse, una volta incominciato il quadro, egli lo portava fino in fondo. E al momento di lasciarlo, molto contento, o passabilmente contento, o scontento addirittura, egli era sicuro di averci speso quella dose di energia senza della quale non si sarebbe sentito a posto con la coscienza, di averci versato quel po' di sangue che l'opera aveva voluto da lui per realizzarsi. Per questo, una volta lasciato un quadro, non era preso da pentimenti eccessivi, e non è arrivato mai, credo, a eliminare un proprio dipinto. La ferocia del suo istinto doveva pur implicitamente riconoscere di avervi chiusa una particella di verità. E l'uomo non era tale da lasciarsi consumare dall'autocritica.

L'uomo era, per carattere, un violento, e in questa immagine, a volte un po' esteriore, amava consegnarsi agli altri; anche negli ultimi tempi, quando quella violenza, per l'indurare di molte vicissitudini, era diventata tutta intima e spirituale: una qualità ormai riconosciuta e accettata, che dobbiamo sperare, a lui peccatore, sia valsa a conquistare il cielo.

Quello di cui siamo certi è che questo abito rude, paesano, gli attirò pel cammino della vita molte difficoltà, tanto che non vediamo altro esempio di artista, nato prima del secolo in cui viviamo, che abbia dovuto faticare così lungamente ad acquistarsi un riconoscimento, e, per così dire, il crisma del-

l'assoluta indiscutibilità. E se quella crudezza di verità che era in tutto Rosai, e trasudava dal suo temperamento, col dargli un aspetto insocievole, era, per molti che potevano cercarlo dall'esterno, ostacolo insuperabile, un'altra limitazione gli venne dalla definizione geografica nella quale da molti si volle vederlo costretto, che ha pesato e peserà sempre su di lui: dall'idea cioè che l'esempio di Rosai sia circoscrivibile a una regione, anzi a una città, anzi a un quartiere, e che, fuori di lì, esso cessi quasi di avere un qualche valore. A noi sembra invece che questo di cui gli altri lo hanno rimproverato, lo rimproverano, e lo rimprovereranno, sia il suo tratto più bello e fondamentale. Quello di avere così esclusivamente amata la sua città da non poterne mai evadere, anzi da accoglierla come prigioniera e condanna, di assorbirne tutto il potere distruttivo e corrodente, di accettare di esserne insomma foggiato e limitato, per contraccambiarla in forza di un'espressione poetica dotata di straordinariamente sintetica precisione e di chiuso incanto.

Come questo si potesse conciliare con quanto in Italia il discorso sulle arti figurative andava argomentando, con le situazioni nuove e con gli interessi culturali sempre diversi, direi che non era più compito di Rosai, ma se mai della critica che ne avesse voluto illustrare l'opera e sceverare gli spiriti vitali. Al suo incominciare, Rosai fu nuovo coi nuovi, e se ne accorsero altri uomini che erano nuovi e vivi insieme a lui, come i fiorentini Giovanni Bellini e Ugo Tommei, due fior d'ingegni, vittime dimenticate della prima guerra mondiale. Ma la critica più recente ha trovato invece che gli inizi di Rosai, i quali mi sono studiato tempo addietro di ricostruire,¹ furono letterari: equivocando, al solito, tra lettera e spirito. Infatti quegli inizi, se furono, mi si perdoni il bisticcio, « letterari » secondo la lettera, secondo lo spirito furono pittorici, e capaci di suscitare intorno irradiazioni vitali con quei mezzi, pittorici, che il nostro autodidatta si andava allora foggiando, mentre chiedeva alle traduzioni di Verlaine e di Baudelaire che Remo Chiti o Maurizio Klum potevano passargli, qualche agitazione o fumo che gli salisse più impetuosamente al cervello.

Una pittura « letteraria » avrebbe annoiato, stancato, e alla fine se ne sarebbero ritrovati i calchi e i modelli. Ora nella pittura del giovane Rosai potevano riconoscersi tracce di Ensor, come nelle opere di tutti i grandi artisti da giovani si vede non di rado affiorare un influsso che è quello dell'autore che ha determinato in loro il fenomeno stesso dell'espressione. Ma questo non avveniva in quell'accezione essenzialmente grafica e illustrativa che è ravvisabile ad esempio nel modo come il più anziano Lorenzo Viani aveva mediato da Edward Munch, da Laermans, da Steinlen, i motivi fondamentali della sua tematica sociale e umanitaria. Avveniva invece nella densità di una forma pittorica che rimescolava le coscienze dei coetanei, nel suo accumulare e fare esplodere cariche di energia.

¹ Vedi « Preistoria di Rosai », in *Artisti toscani del primo Novecento*, Sansoni, Firenze 1958, p. 139 sgg., e *Rosai 1913*, in « Paragone », 113, maggio 1959, pp. 66-70.

Forse la prima opera che di lui rimanga degna di questo nome è l'incisione del '13 *Ponte Vecchio di notte*, e fu presentata a una collettiva di sole incisioni tenuta a Pistoia in quell'anno. Ci vediamo l'incanto dell'esterno cittadino comporsi in una visione spettrale, e quale alle volte appare sfigurato da una nebbia leggera che allunga le dimensioni delle architetture, mentre l'accendersi dei riflessi mette una pausa confortante sullo specchio dell'acqua semibuia. Lungo la spalletta, l'episodio di due uomini distrae il solitario passante che si rivolge a guardare: e sono soltanto tre ombre nell'immensità. Visione austera e inconsueta di una Firenze che, prima di lui, non era conosciuta che nella sterile e chiassosa accezione post-macchiaiola. Il gusto del tempo — dagli scenari di Gordon Craig alla lugubre città di Méryon vagheggiata da Celestino Celestini, già insegnante all'Accademia nel '12, quando Rosai vi sosta brevemente — è avvertibile in questa incisione in una certa enfasi di cui in seguito l'arte del pittore saprà spogliarsi. Ma non possiamo non riconoscervi anche una nota di un vigore insolito, e un piglio autoritario, ch'egli non abbandonerà più.

Viene il Futurismo: e Rosai è coi nuovi. Ma, introdotto da Soffici, sarà fino all'ultimo tenuto al largo come un intruso, come un incomodo compagno di viaggio in quei giri dei quadri futuristi per un'Europa ch'egli non avrebbe mai conosciuto, come un paesano rozzo e intelligente che a un tratto può imporsi e prendere nella conversazione una parte preponderante davanti al sussiego liceale dei figli di papà. L'esperienza futurista di Rosai verte ancora sul fatto pittorico, non sulla teoria. E lo dimostrano i pochi sapidi frutti che oggi ne rimangono, specialmente se confrontati con quanto di più schematico e inespressivo il futurismo produsse, fatta eccezione per Carrà e Boccioni e in parte per Severini, ad opera dei « firmatari minori » dei suoi autorizzatissimi manifesti.

Inizia la guerra del '15, che per tanti sarà una fine, spiritualmente dico, un'esperienza catastrofica. Ma per pochi, pochissimi, è una rinascita, anzi, la nascita. Rosai è di questi, assieme a Ungaretti e a Jahier. Ed è tanto, per lui, la guerra, una nascita, che, venendosi in quel tempo a scoprire il primitivismo moderno di Alberto Magri, e di Rousseau, del quale ultimo Soffici gli parlava, Rosai sbriga in fretta una sua saltuaria e acutissima esperienza di « ingenuo », che è bastata a far deviare tutto un filone di critica meno avvertita, la quale, scambiando un'altra volta lettera e spirito, ha creduto che Rosai fosse tutto ingenuo. Mentre basta aver visto certi suoi disegni erotici fatti in adolescenza per capire che razza d'ingenuo si celasse nel fanciulletto Ottone. E, a leggere attentamente in dipinti come *Vallesina*, e *Guerra + rancio*, ambedue del 1916, e a riconoscere in quest'ultimo le deformazioni ironiche e i simboli sessuali, ci si accorge che in essi Rosai bamboleggia, è vero, ma come anche un tigrotto può scherzar coi bambini, in modo che tu non sai quando l'ugna, protratta, ferisca.

Non passa molto tempo, e l'attenzione di Rosai alla natura si muove già in un registro più sorvegliato, di netta impronta cubista. Lo mostra chiara-

mente un *Paesaggio* del '17, di proprietà Favi, indicante quasi un ripensamento delle esperienze che si sono già presentate risolutamente all'artista nel periodo immediatamente prebellico, ad esempio nel *Paesaggio* del 1914, della collezione Jucker. L'artista, in questo periodo, sta ancora saggiando le proprie forze. E di una disposizione giovanilmente scherzosa è prova la sua ripresa futurista dell'immediato dopoguerra. Che succede frattanto nella circostante pittura italiana? Carrà e De Chirico, e Morandi, hanno elaborato con intendimento comune ma con stile personalmente diverso un linguaggio profondamente *culto*, che solo al giovane De Pisis sarà dato subodorare. La più gran parte degli altri si perde nell'impresa, sterile, di un rilancio del futurismo. Soffici invece capisce che l'atmosfera è cambiata, e non si può più seguitare per quella via. In Francia Apollinaire, il grande rivoluzionario a fondo classicista, se fosse vissuto, si sarebbe probabilmente fatto auspice di un intelligente richiamo alla tradizione. Il quale diremo è nell'aria, se Picasso, infatti, costruisce in questo dopoguerra qualcuna delle sue più naturalistiche figure, e ricompone la traccia, già disgregata cubisticamente, dei suoi vecchi arlecchini. L'Italia deve invece contentarsi del « richiamo all'ordine » di Soffici, e ripartire di lì. E si sa che, su quel richiamo all'ordine, s'imposterà poco più tardi (1922) il troppo oggi deprecato Novecento, che fu un tentativo di organizzarsi sulla linea della tradizione, che la maggior parte degli artisti, bontà loro, accettarono, e che, uniformando la produzione, rese, se non altro, più facile il compito della selezione critica.

Rosai che fa? Ascolta Soffici e subito si mette al lavoro. Disegna e disegna dal vero, e di ingenuismo, nei suoi quadri, non è più traccia. Le cose gli svelano il loro incanto. Qualche motivo di natura morta continua a scandirsi in un contorno simbolico, ma la natura viva respira ora un'aria improvvisamente libera ed emozionante nei paesaggi del '19: quello di proprietà di Ernesto Codignola, e l'altro della raccolta Ammirandoli.

E quando la sua attenzione ricade sull'uomo, ecco che la figura dell'uomo si concreta, per una prima decisione mediata da Cézanne, che solo ora — 1920 — l'artista conosce, si chiude nei contorni, si definisce nel tipo, si stringe nella fisionomia, si salda nel suo ambiente, nelle strade e nelle case del quartiere come in un dolce ergastolo che il recluso non sarà mai sazio di maledire e di invocare. Risultato di questa decisione le due versioni della *Via Toscanella* (1922 e '24) e gli interni di caffè, e i biliardi, scene serrate, in un muoversi grandioso delle masse che la luce plasma in pochi colpi sommari.

È naturale che su questa scala di sensibilità già assestata il pittore cerchi di edificare ora qualcosa di più complesso. Eccolo a saggiare la figura con calma e decisione lasciando che la luce giuochi sensibilmente nel definire l'espressione, e ad affrontare la grande composizione. Quando Soffici andrà, invitato da lui, nello studio di via Toscanella, a vedere questi risultati, e particolarmente la composizione grandiosa dei *Giuocatori di toppa*, non vi riconoscerà esattamente le intenzioni secondo cui aveva dettato il richiamo all'ordine, e noi ci spieghiamo perfettamente che non ce le abbia riconosciute.

Ma, chiusa ormai la partita, potremo oggi consentire che, per chi accettò l'impresa di ritrovare una dimensione umana alla pittura, non c'era strada molto diversa da prendere di quella che presero allora Soffici e Carrà e Rosai e Sironi. Oppure, restava la decisione di rinunciare a muoversi in un ordine polemico: ma la forza di prendere questa decisione l'ebbe solo Morandi. E allora, del lavoro di questi pittori, quale sceglieremo come veramente rappresentativo? *1919* (del 1929-30) e *S. Francesco* (del 1923) di Soffici, *Estate* (del 1930) e i *Nuotatori* (del 1932) di Carrà, *La famiglia* (del 1923) di Sironi, o *I Giuocatori di topa* (del 1928, l'esempio più precoce) di Rosai? A noi è sempre sembrato che Rosai, per l'impeto della sua schematizzazione, non sia caduto come altri nella storpiatura neoprimitivistica e nel sintetismo di convenzione, anzi non abbia lasciato fuori niente di ciò che è essenziale alla figura dell'uomo, insieme riuscendo a dare alla sua rappresentazione inusitata forza e coerenza di stile. Certo l'immagine che Rosai offriva della umanità era talmente spietata che, ora, poteva esser duro accettarla, e più comodo invece pensare che solo per un particolare ambiente, per Firenze forse, anzi pel teppistico e sovversivo oltrarno fiorentino valessero quelle definizioni, non per il mondo in generale. Così Rosai era ormai classificato, insieme a Domenico Giuliotti, tra gli orchi strapaesani, e non c'è nemmeno da dire che la definizione gli valesse, mondanamente, per conquistare i salotti cittadini, perché, da lui, la figura della propria arte fu creduta fino in fondo, e articolo di fede fino all'ora della morte. E dal '20 al '30 la sua pittura non fa che approfondirsi, in quei termini di stile ormai certi, nel senso di una esasperazione drammatica nella figura umana, e di una liberazione di questo dramma che a tratti si esalta, a tratti si placa senza mai sminuirsi nel fremito vivificante dell'atmosfera.

Accanto alle grandi composizioni, i paesaggi deserti, come il mirabile *C'anto ai quattro leoni*, del '27, approfondiscono l'evidenza degli ambienti architettonici. Le finestre senza voce, e qualche pennellata rossastra sul selciato in primo piano, rimangono come l'eco drammatica di un fattaccio avvenuto da poco. Ma nel fondo i vicoli divergono e sbiancano con una vivacità memore delle primavere prospettiche quattrocentesche.

Quel che conta è che, accanto all'ambizione della vasta composizione, e oltre quei limiti che vorrebbe imporle una definizione troppo sbrigativa, quest'arte si stia in questo tempo creando una tematica particolare, che sotto l'aspetto paesano svela una sostanza nuova, e moderna, di umanità. Quando il tempo avrà fatto piazza pulita delle mode che si sono avvicendate negli ultimi trentacinque anni, credo ci si potrà accorgere meglio della porzione d'umanità che, in un'epoca di vicende essenzialmente formalistiche, Rosai è stato unico a portare alla luce. Senza che nessuno, occorre dirlo, gli abbia nemmeno insidiato o cercato di trasporgli temi tanto modesti. Cosa di più spento e inappariscnte del sonno di un pensionato su una panchina, o dell'uomo sprofondato nella lettura del giornale, cosa di più triste della macchia nera di un vecchio prete che si trascina verso un ospizio? Orbene il « teppista » Rosai non solo ha saputo guardare a queste immagini con simpatia.

che fin qui la sua sarebbe stata soltanto una prova di umanità; ma ha saputo, del sonno del pensionato, della macchia nera del prete, o marrone di due monache, fare il germe adatto a svegliare, intorno, gli spiriti naturali più impetuosi e vaghi; così come ha saputo cogliere su un volto la smorfia rivelatrice di un istinto bestiale o l'improvviso sbandare di un passo che procedeva sicuro, e allearli al bianco d'una facciata tra l'avanzare di nubi temporalesche, o al rapido vaporare sul selciato dei colori della primavera.

Con l'avvento del fascismo Rosai si era trovato, al solito, nei gruppi di punta. Sì che erra non poco chi tenta di dimostrare che, per l'intelligenza e la finezza del gusto, Rosai è da considerarsi *naturaliter* antifascista. Teppista nell'11, interventista nel '15, nel '16 ardito tra gli arditi, egli doveva logicamente essere squadrista nel '21. Ma, spietato anche con sé non meno che con gli altri, e lo dimostrano, accanto ai suoi ritratti, i suoi implacabili autoritratti, Rosai, « in perfetta buona fede fascista », ci ha lasciato certi documenti pittorici e disegnativi che del fascismo costituiscono la più acuta, drastica, e talvolta esilarante condanna. Il suo è un occhio che giudica, come quello di Goya, di Daumier, di Toulouse-Lautrec. È chiaro che un occhio che guarda con questa acutezza, è un'arma a doppio taglio, e non può non essere scomodo per qualsiasi tirannide grande o piccina. Conseguentemente, ecco il '34, e sui muri del Palazzo piacentiniano che poco prima, opportunamente parato in maschera littoria, aveva ospitato quella promessa sposa del mostro di Lock-Ness che fu la Mostra della rivoluzione fascista, ecco apparire alla II Quadriennale romana le cinque tristissime anime di lupi che furono gli « omoni » di Rosai. Fraintesi da tutti, fuorché da Emilio Cecchi, essi riuscirono nondimeno a turbare qualche coscienza. Nel '34, Scipione era morto già da due anni, lasciando dietro di sé una scia luminosa da cui scaturivano non meno velleità rivoluzionarie che istinti di avventura. Quale dei più giovani sarà capace di sentire in Rosai un'apertura verso il nuovo, a traverso s'intende la risolutezza e la forza perentoria della linea che chiude i suoi contorni senza scandirli, con decisione e calma? Forse soltanto la coscienza luminosamente sveglia del suo corregionale Mario Marcucci ne sarà persuasa: ma più tardi, verso il '40, quando anche Guttuso rimarrà impressionato dalle invenzioni disegnative e libertà anatomiche dei grandi nudi del '37. Per gli altri, se conterranei, Rosai sarà un esempio da subire, e, spesso, un veleno troppo forte a cui sopravvivere, oppure soltanto un ostacolo, un peso. Giovani di altre regioni non se ne proporranno nemmeno l'esempio, lo ignoreranno. Essi, negli anni dal '30 al '40, soffrono già per l'isolamento in cui vengono a trovarsi, per le barriere che va inalzando l'autarchia non meno che economica intellettuale. Né il contrabbando della cultura è per allora abbastanza organizzato.

Dopo il '45, per alcuni di essi ignari, e altri troppo arrivistici, Rosai sarà ancora il fascista da perseguitare. Mentre, da tempo ormai convintissimo del contrario, egli ha fatto della sua casa, durante la seconda guerra mondiale, un nido di partigiani. Il dopoguerra si apre in tal modo per Rosai come un

periodo carico ancora di difficoltà, che giovanilmente egli affronta e giorno per giorno combatte.

Poiché abbiamo concesso qualcosa, in questa rievocazione, anche ai tratti dell'uomo, diremo che in questo dopoguerra, che avrebbe potuto costituire soltanto il periodo della piena maturità, ed è rimasto invece l'ultimo della sua vita, Rosai ha sofferto fino in fondo l'amarezza per una incomprensione calcolata che gli ha fatto sentire più forti alcuni mancati riconoscimenti a cui, uomo del popolo, intensamente egli ambiva. Così la vittoria che egli dopo anni ha ottenuto, con la definitiva affermazione del suo lavoro sul piano del mercato nazionale, fu da lui festeggiata e goduta con ancora giovanile orgoglio e soddisfazione.

Le sue mani, d'altronde, non sono restate inoperose. L'ultimo periodo di Rosai comincia all'incirca nel '41: preceduto da quei formidabili *Nudi* (dal '37 in poi) nei quali s'era per la prima volta spinta avanti la ricerca di schemi inconsueti, e, più che un'ambizione di composizioni vaste, s'era manifestato un bisogno di scavare, disegnando, alla radice del nuovo.

I disegni di Rosai, che quando saranno in buon numero opportunamente riprodotti e presentati da un editore intelligente, appariranno, quali sono, uno dei complessi più alti della grafica italiana contemporanea, trovano negli studi di nudi degli anni intorno al '41-'42, l'episodio forse supremo e irripetibile. Contemporaneamente il colore deposita la sua spoglia, dimette asprezze e acidori, e si schiara di luce soffusa.

La mano del pittore, agitata da un forte parletico, non gli consente più il tratto unito: e il contrasto chiaroscurale, il tocco atmosferico ne diventano una conseguenza necessaria. Sarà per questo che, con decisione autocritica che rappresenta forse la prova più forte della coscienza artistica di Rosai, lo studio dei suoi ultimi tempi è di riassorbire il chiaroscuro nel colore luminoso, e di addensare l'immagine nel tratto vivissimo dei contorni. Contemporaneamente nei paesaggi spariscono le luci drammatiche, e si diffonde la pace della contemplazione, restando viva come sempre la sorpresa degli incontri tra il muro e le foglie, le case gli alberi e il cielo, e continuamente alterandosi e rinnovandosi la tela geometrica dei rapporti che questo ragno laborioso tesse ogni giorno tra il cielo e l'ombra riflessi sul selciato umido della sua via San Leonardo.

L'epoca di piena maturità che la pittura di Rosai sta attraversando è ravvisabile nello slargarsi cosciente degli orizzonti angusti nei quali prima era stata costretta. Se il suo fondamento era potuto apparire tutto e soltanto istintivo, ora si direbbe essa cerchi irresistibilmente di spaziare nel cielo dei sentimenti e delle convinzioni solenni. Con la guerra il tema sacro viene a ossessionare il pittore. La preoccupazione sociale che aveva formato il substrato di quell'epoca turbolenta e libertaria dalla quale egli aveva tratto all'inizio fanatismi e intemperanze, è la stessa che ora lo porta a far centro nella figura del *Crocifisso operaio*, in una serie di raffigurazioni di cui l'ultima, quella del tabernacolo di via San Leonardo, raggiunge altezza di tragica rap-

presentazione. Analogamente un bisogno di definire il volto della propria città, di ricollegarsi alle origini della propria tradizione ambientale, lo porta alla realizzazione di quei mirabili monumenti fiorentini, tra cui il *Carminè*, *Santo Spirito*, *Palazzo Vecchio*, *Santa Maria Novella*, riappaiono con la forza e l'intatta freschezza di archetipi della fantasia.

Il ritorno alla tradizione, il richiamo alle predelle tre e quattrocentesche sollecitato da alcune piccole vecchie telette di Rosai, hanno fatto velo a molti a comprendere che con la stessa forza con cui quest'arte seppe affrontare il nuovo e mantenersi perennemente sull'orlo del rischio che questo importava, con altrettanta violenza e acutezza seppe risvegliare e rendere attuali certi propositi antichi di rappresentazione e di stile. Quel troppo schematizzato, che Soffici non si sentiva di accettare, e l'emozione sempre viva del taglio compositivo presente in Rosai già prima, ma certamente per lui diventato legge nel momento del futurismo; e, soprattutto, quel guardare alla realtà degli uomini e delle cose senza della quale un'arte come quella di Rosai non-ché crescere e perfezionarsi non nasce nemmeno; infine l'amore, che a lui come a Morandi ha reso, anziché inutile, impossibile partire per Parigi, lasciare le proprie mura, tradire viaggiando quella piccola parte di terra che è quanto è dato naturalmente all'uomo per capire tutto di sé e della vita; sono fatti che, più di qualsiasi impresa mentale o effervescenza estetica, possono far ritornare il pensiero in contatto con quel che per essere antico e raro non cessa d'esser presente e continuo e pane di tutti i giorni.

Così la solitudine intellettuale nella quale Rosai è stato lasciato in vita, confortato solo dal calore umano di ammiratori e di amici, crescerà dopo la morte ad accentuare la già viva e grande originalità dell'opera, e a darle, nella piattezza circostante, solenne aspetto di monumento.

ALESSANDRO PARRONCHI

MISCELLANEA E VARIETÀ

FIRENZE E TORINO NEL 1859

Non solo una mera coincidenza commemorativa, e neppure una semplice affinità cronologica di temi e di personaggi uniscono questi due volumi,¹ editi a poche settimane di distanza l'uno dall'altro, allo schiudersi dell'anno della celebrazione centenaria. Il Ciampini, sempre curiosissimo, estroso, dallo stile tagliente che lascia il segno, ed Emilia Morelli, tutta modesta e raccolta nella sua opera paziente di cesello intorno ad uno dei testi memorialistici più importanti, più noti e più sconciamente editi, nel passato, del nostro Ottocento, adempiono ad un compito prezioso di ricercatori e presentatori di documenti, si tengono discretamente nell'ombra, e lasciano che vengano a parlarci, col sapore insostituibile degli appunti e dei rapporti quotidiani, gli stessi protagonisti di quegli anni concitati e solenni. E poché anche l'estensore più o meno officioso del diario, il pugliese Massari, questo meridionale del tutto europeizzato e cavouriano, non è che una corda assai sensibile nella vasta armonia di strumenti diplomatici che tante mani suonavano intorno a Torino, così possiamo dire che queste pagine ci offrano una veduta complessiva di prima mano, atta più di ogni altra a fornire spunti e suggerimenti ad una lettura critica quale quella che lo spazio ci interdice qui di compiere, ma che confidiamo possa essere intravista, nella sua fervidissima fecondità, dalle poche osservazioni rapso-diche che andremo svolgendo.

Due sono i luoghi d'indagine che ci vengono proposti, Firenze e Torino. Ma la capitale toscana è quella che meglio sollecita, con le relazioni del rappresentante sardo Carlo Boncompagni, alla fine del 1857, le prime riflessioni d'inquadramento di un ambiente più intuito che veramente studiato dalla nostra storiografia. La Toscana è immobile, pietrificata. Quei dotti e veementi tentativi di riabilitazione delle passate amministrazioni che tante volte hanno agitato le acque di Clio, dalla finanza borbonica alla burocrazia austriaca e perfino alle opere assistenziali pontificie, si sono spenti stancamente dinanzi alle frontiere granducali. Non solo: ma addirittura il mito dolciastro della quiete e della tolleranza leopoldina, di quest'Arcadia politica, è andato man mano sgretolandosi dinanzi alla documentata realtà di uno stato sempre più ingombrante di vessazioni poliziesche, quali quelle che di recente Giorgio Spini illustrava a proposito della propaganda protestante del conte Piero Guicciardini. Maniere bonarie, magari, una cert'aria di civiltà e condiscendenza lontana così dalla rigidezza austriaca come dalla laida ingordigia napoletana: ma, nel fondo, un regime assolutistico, sorretto dalle baionette straniere e non scalfito dai vagheggiamenti letterari e dalle innovazioni tecniche di una classe dirigente tanto culturalmente agguerrita quanto sprovveduta politicamente a compiti di governo. Cosimo Ridolfi, bella mente, temperamento avventato, astioso autonomista, libe-

¹ RAFFAELE CIAMPINI, *Il '59 in Toscana*, Firenze, Sansoni, 1959, pp. XVI-448; GIUSEPPE MASSARI, *Diario dalle cento voci. 1858-1860*, Bologna, Cappelli, 1959, pp. 543.

rale dagli sfumati confini, è il prototipo di questo ceto aristocratico geloso delle sue aziende modello, delle sue tradizioni ridondanti di gloria municipale, noto e stimato all'estero ma pochissimo pensoso di concretizzare, di risolvere in politico un momento eminentemente libresco e tecnico. Il venerando Capponi, l'influentissimo Ubaldino Peruzzi, lo stesso prestigioso Giorgini, non si distaccano gran che da questa linea di riservata cautela, che non si può neppure chiamare gradualistica, giacché il remoto desiderio di tutti questi patrizi rimane quello dell'assestamento e della riforma. Un programma difensivo, e quindi conservatore, sul quale il mutamento di dinastia e di ordinamenti influisce solo in quanto allarga l'ambito di cooperazione e di resistenza tra queste forze moderate.

Un vivido ed inflessibile spirito rivoluzionario è viceversa in Bettino Ricasoli, il quale grandeggia in questo migliaio di pagine con una forza, una perseveranza ostinata ed irresistibilmente vittoriosa pari soltanto a quelle del Cavour, quale è ritratto dal suo adoratore Massari, e non di rado su di esse sovrachianti. Appena un paio di confidenti pieni di abnegazione, il Salvagnoli, energico restauratore delle tradizioni laiche del primo Leopoldo, o il Galeotti, negoziatore instancabile e fermissimo, condividono l'audacia, se non la fede, del barone di ferro. Ricasoli appare il solo unitario d'Italia. Lo Stato forte di cui egli parla non è la mera giustapposizione numerica di Piemonte e Toscana, con la subordinazione amministrativa della seconda al primo, non è la semplice annessione ambita, perseguita con riluttanza, e finalmente realizzata dal Cavour. Lo Stato forte di Ricasoli è solo il primo nucleo dell'Italia unita, un complesso troppo popoloso ed esteso per poter restare compresso a lungo entro i suoi confini, senza prorompere ad espandersi per tutta la penisola, ivi compresa la Venezia, con la guerra nazionale di popolo, garibaldina e regia ad un tempo, ivi compresa Roma, da conquistarsi con l'ultima crociata spirituale della riforma della Chiesa. Ricasoli sa che passare l'Appennino vuol dire dilagare, e non arrestarsi che al Faro. Perciò la sua ostilità è implacabile, rocciosa, contro tutti i tentativi di Stato separato, contro la restaurazione granducale verniciata di liberalismo o il dispotismo plebiscitario e militarista di Gerolamo Napoleone, contro le infide missioni del Reiset e del Poniatowski o i progetti matrimoniali delle Tuileries, contro il demagogismo di Malenchini o le diffidenze dei colleghi di gabinetto, contro soprattutto le mene macchinose del Farini e del Minghetti, preoccupati di salvare il principio di una ragionevole annessione territoriale dei Ducati al Piemonte, e disposti a far bollire Romagna e Toscana nel più intricato dei calderoni politici, senza troppi riguardi per l'antibonapartismo di Londra né per le possibilità di recupero e d'intrigo di Vienna. Ricasoli seppe non deflettere mai dalla via tracciatagli da una coscienza morale, civile e patriottica davvero d'eccezione, dalla quale peraltro non si disgiungeva una toscanissima destrezza manovriera, come quando, coronando la sua fatica, riuscì a legare a sé ed a compromettere il Cavour con l'accettazione del governorato.

Un paese pigro e lento, insomma, ma tutt'altro che sonnacchioso se l'inviato francese, il marchese Ferrières, poteva il 1° settembre 1858 comunicare al suo governo che, se le campagne, malgrado il peso della coscrizione e delle imposte, restavano tuttora sotto l'influenza del clero, l'aristocrazia era unanime nel suo sentimento antiaustriaco (il che non vuol dire, naturalmente, nazionale) a tal punto che una scintilla avrebbe potuto dar fuoco ad un autentico barile di polvere. Perseverando il gabinetto conservatore Derby-Malmesbury nella sua politica di cordialità con l'Austria e di mantenimento dello *status quo* europeo, la Francia si profilava inevitabilmente come il polo d'attrazione dell'intero liberalismo moderato, non soltanto perché interessata ad alterare lo *status quo* (Cavour a Massari 18 agosto) ma anche perché contemporaneamente impegnata, con la sua politica romana, a garantire almeno gli estremi baluardi della conservazione (Ferrières a Baldasseroni 29 settembre). Di conseguenza, è inevitabile che il programma d'indipendenza, legato al prestigio militare e dinastico, ed all'alleanza francese, prevalga ora assolutamente su quello unitario nazionale (Massari a Mamiani 25 agosto) e perfino su quello liberale all'interno del paese, allorché si tratti di assicurare la concordia delle forze moderate ai danni dei democratici (Massari a Sackville West 1° settembre). D'altro canto, a parte

le sfumature personali, di educazione e di carattere, è indubbio che lo stesso moderatismo sottolinei le sue differenze intrinseche tra i due filoni di Torino e di Firenze, ancora tutt'altro che amalgamati, volto il primo ad un programma «padano» di espansionismo commerciale, che si esaurisce e si appaga in Milano, fermo il secondo su alcuni principi ideologici, dottrinari e settecenteschi, che ne costituiscono ad un tempo il pregio ed il limite (Mosbourg a Walewski 15 dicembre). I piemontesi, e con essi l'emigrazione meridionale e lombarda meglio assimilata con la particolare temperie del regime cavouriano, sono ormai fermi e concordi nel riconoscere in casa Savoia, al di là di ogni velleità di regionalismo o autonomia, e con scoperta intonazione egemonica, «la spada conquistatrice nazionale» (Massari a Ferrara 11 settembre: ma l'irrequieto economista siciliano si dice molto scettico su questo sommario ottimismo). La severa osservanza della legge e delle norme statutarie negli Stati sardi è garanzia che quest'espansione non si atterrà alle esigenze di una mera sopraffazione militare, ma rispetterà la dignità e il decoro dei cittadini, specie di quelli civicamente più depressi, come i napoletani (*Diario*, p. 33). Vi è però la sensazione che qualcosa d'indistinto sorgente dalla massa possa levarsi ad inceppare il normale sviluppo del movimento. Cavour intuisce «che realmente si vada maturando nell'avvenire lo scioglimento del gran problema relativo alle relazioni tra capitale e lavoro» (20 settembre a Massari e Santarosa). Ma più che questa pagina famosa, che non è poi più che l'enunciazione di un argomento, in bocca ad un economista moderno ed aggiornato quale il Cavour, ci interessa la replica del modesto Massari, il quale opina che la questione sociale potrebbe sorgere ad inceppare quella nazionale, e che ciò avverrebbe senza fallo «durando troppo le condizioni attuali»: e Cavour assente. Il che, mi pare, sta a dimostrare qualche cosa di abbastanza cospicuo ed evidente che oggi inesorabilmente si persiste a voler negare come fantasticherie novecentesche, e cioè da un lato che le due questioni, la nazionale e la sociale, già interferivano tra loro negli anni d'incubazione d'entrambe, senza che si debba dogmatizzare (come faceva il Crispi ai suoi tempi) una successione cronologica della seconda alla prima; dall'altro, che di tale rapporto i contemporanei e responsabili della cosa pubblica avevano vivida pur se confusa coscienza, al punto da aver essi imposto effettivamente alle cose, più o meno forzandole, una determinata successione, che ricacciava le esigenze sociali in un futuro indefinito, dinanzi all'urgenza imperiosa di conseguire i risultati dell'unità, dell'accentramento e dell'indipendenza. Ed una controprova è fornita dalla costanza, non soltanto emotiva e propagandistica, onde Cavour ed i suoi presentano la rivoluzione come unica alternativa alla soluzione piemontese. Il conte (11 ottobre) ricorda a Massari di averlo detto a lady Clarendon: «Il sentimento nazionale in Italia è più forte dell'opinione liberale.... Se domani cade il Piemonte il suo posto sarà preso dalla rivoluzione». E quest'ultima, par di leggere tra le righe, non sarà soltanto la guerra popolare della nazione armata contro gli Austriaci, bensì qualche cosa di più vasto e terribile, che può sconvolgere la società, ed imprimerle un temuto indirizzo democratico. Si trattava di un *bluff*, di uno spauracchio per un superficiale ricatto, per un appello demagogico all'*union sacrée* conservatrice? Non crediamo lecito sottoscrivere, almeno interamente, tale opinione. Ed allora dovrà concludersi che un qualche calore di vulcano veniva avvertito anche nell'Olimpo dei moderati, e che lo sconsiderato tentativo di spegnerlo rispose ad un preciso disegno politico, ad un intento repressivo autentico (ancorché in parte giustificato dalle circostanze internazionali) e non fu dovuto soltanto ad idilliaca ed ottimistica (e perciò anch'essa colpevole) ignoranza della situazione effettiva del paese. Il quale paese, infine, se in parecchie zone maggiormente arretrate si mostrava sordo, come nel Chianti, ad ogni voce di rivolgimento e di cose nuove, altrove, come in Lombardia, appariva persino nei ceti campagnoli durevolmente conquistato, come osservava il conte Stadion, comandante del quinto corpo d'armata imperiale e regio, alla causa nazionale, e ciò senza dubbio perché esso, dalla soluzione di quest'ultima, attendeva con fiducia un generale ristoro dei suoi mali (Massari a Cavour 24 novembre) anche a patto di dover sacrificare qualche più concreta aspirazione di libertà a quel particolarissimo regime di dittatura parlamentare che il conte

aveva instaurato a Torino e che veniva giudicato, anche dai suoi più fidi (Massari 25 novembre) « la gloria e il pericolo del Piemonte ».

Stando così le cose, non è meraviglia che l'opinione pubblica responsabile intorno al Cavour reputasse la Toscana, e per lungo tempo tutte le regioni cispadane, come una semplice pedina, una riserva da manovrare per il principalissimo obiettivo della guerra all'Austria. « In Toscana si sta bene — faceva riflettere (18 dicembre) il Peruzzi al Massari — ond'è che il principio liberale si comprende poco o niente, mentre si comprende molto il principio nazionale ». Al conseguimento di quest'ultimo una qualsiasi « modificazione liberale.... sarebbe utile alla causa comune » (Cavour a Massari 4 gennaio 1859). Quel dispotismo illuminato, insomma, che si esclude come vano e fors'anche esiziale nelle Due Sicilie, rimane per l'intera classe dirigente moderata, ad esclusione del Ricasoli e dei suoi amici, la panacea invocata ed attesa per il granducato. Ma sopraggiunge il discorso del « grido di dolore » e, con esso, un'aspettazione, un fermento forse superiori ancora, per vivacità se non per larghezza, alle speranze degli autori del memorabile documento. A Firenze più di seimila carte da visita testimoniano al conte Boncompagni l'adesione di una massa che non è solo ristretta alle file del patriziato (Ferrières a Walewski 19 gennaio). Ricasoli, prontissimo e risoluto, scrive subito a Torino per chiedere istruzioni, mentre Ridolfi va ancora fantasticando di un comodo epilogo, che si esaurisca nell'abdicazione del granduca, e l'inviato inglese Corbett cerca di spargere lo sgomento insinuando l'inevitabilità di un intervento prussiano a fianco dell'Austria in caso di conflitto (Ferrières a Walewski 26 gennaio). Ma a Torino la situazione non è vista con chiarezza, e comunque sempre in funzione complementare, di sussidio indiretto alla crisi padana. « Chieggano la costituzione, si agitino, facciano qualche cosa » fa rispondere il Cavour, con alquanto approssimazione, alle lettere del Ricasoli e dei suoi (*Diario*, p. 121, 20 gennaio): ed a Farini, che sottolinea, forse con ostentato disinteressamento, la cura del principe Napoleone per le cose di Toscana, non si dà eccessivo peso. Per parte sua, il Boncompagni si fa facilmente soggiogare dai disegni del Ridolfi e dell'ala conservatrice, si dà a spingersi a chiedere al Cavour una garanzia ufficiale per la conservazione della casa di Lorena (ma un dispaccio in tal senso non è edito dal Ciampini). Il conte, che sa di non dover chiudere alcuna porta, naturalmente rifiuta, e pensa di sostituire lo svagato Boncompagni, oltre tutto a lui ostilissimo per il matrimonio della principessa Clotilde, col prestigioso Massimo d'Azeglio (*Diario*, p. 128, 28 gennaio). Ma non se ne fa niente, e l'inviato sardo continua a lungo ad essere suggestionato dalle prospettive di un *revirement* liberale della dinastia « se pure essa si resolvesse una volta ad entrare sinceramente ed efficacemente nella politica italiana » (Boncompagni a Cavour 16 febbraio): è difficile, egli nota, rimuovere la parte costituzionale (leggi Ridolfi, Capponi, Peruzzi) dall'attaccamento ai Lorena, giacché tale presa di posizione è suggerita « non da affetto ma da calcolo » in quanto i moderati temono « le incertezze a cui darebbe luogo una mutazione più radicale ». La paura, insomma, del « salto nel buio », lo spettro di Guerrazzi e Montanelli, magari quello dello stesso turbolento Cencio Malenchini, bonapartista arrabbiato, trattengono i liberali al di qua di un atteggiamento franco ed energico, quale d'altronde è solo fiaccamente sollecitato dal governo di Torino, freddissimo nei confronti degli arruolamenti e delle voci di guerra sparse con insistenza, soprattutto da Leopoldo Galeotti (Ferrières a Walewski 15 febbraio). Ma la situazione precipita nel mese successivo. L'opuscolo *Dell'indipendenza d'Italia*, del Salvagnoli, vicinissimo a Ricasoli e non discaro a Cavour per il suo vigoroso laicismo, ottiene un successo strepitoso, ad integrare, e forse a temperare il quale, Celestino Bianchi detta le pagine eloquenti di *Toscana ed Austria*, concordate col Ridolfi e con Tommaso Corsi, e rivedute a Torino dal Cavour. Quest'ultimo è in queste settimane pienamente preso dal problema dell'allargamento della guerra e dell'eventualità di vedersi Genova bombardata dalla flotta inglese (*Diario*, p. 140, 17 febbraio). Se il nuovo ministero prussiano Hohenzollern-Schleinitz è fortemente sotto l'influsso dei conservatori e del principe Alberto, egli trascinerà all'intervento la Russia, contro cui l'Inghilterra è impotente: accenna perfino a scatenare sui mari la potenza

degli Stati Uniti. Ma l'argomento principe resta quello della rivoluzione da evitare e combattere. Egli lo ragiona stringentemente il 27 febbraio al generale Fox, in presenza dell'ambasciatore Hudson (*Diario*, p. 150): «O Cavour o Mazzini: questo è oggi il dilemma: l'Inghilterra non vuole Cavour: avrà Mazzini: ecco quel che avrà guadagnato dalla sua politica attuale». Parole così gravi di responsabilità, e per l'uomo che le pronunzia, e per l'ambiente e per la situazione in cui sono pronunziate: da farci meditare un po' sulla sommarietà delle stroncature che di recente si sono susseguite ai danni dell'agitatore genovese, dimenticando quale fosse il prestigio e la carica di attrazione e di propaganda della sua posizione politica, tale da essere seriamente assunta, su piano europeo, come terza ed incumbente alternativa alla conservazione austriaca ed al liberalismo britannico, mentre se ne profilava minacciosamente una quarta, il dispotismo plebiscitario napoleonico, così pericoloso per i piccoli Stati come quelli sardi (Boncompagni a Massari 28 febbraio).

In questa concitazione di eventi, il pacato gradualismo dei toscani, e persino di Ricasoli, che vagheggiano ancora opuscoli, giornali e propaganda spicciola, fa andare giustamente sulle furie il Cavour (*Diario*, p. 164, 8 marzo) che peraltro si guarda bene dall'indirizzare altrimenti l'opinione di quei «dottrinari», disponendosi tutt'al più a sbarazzarsene ed a far l'Italia, cioè lo Stato padano, senza di loro. Nelle due settimane successive, però, prima del famoso viaggio di Cavour a Parigi, la situazione accenna a migliorare, a muoversi, ma sempre in assenza di un preciso centro direttivo. «Se non si riesce a qualche atto vigoroso il quale tenga unita tutta la parte liberale — scrive con preoccupazione Boncompagni il 15 marzo — sarà difficile che non si riesca infine ai rumori di piazza». La replica del presidente del Consiglio (20 marzo) è di una cristallina chiarezza polemica, quantunque si appanni assai allorché si tratta di suggerire i mezzi concreti d'azione. «*La esorto e la incarico* — scrive Cavour — *di adoperare tutta la sua influenza per impedire i moti di piazza* (sottolineato nel testo).... E desiderabile che si scansino gli errori del 1848 e del 1849 fra i quali, e non gli ultimi, debbe annoverarsi l'incomposto vociferare delle moltitudini». E l'inviato si mette senz'altro all'opera, temperando l'ardore dei più esaltati, come il Corsi o il marchese Bartolommei, ma ottenendo, tramite il primo e il Bastogi, l'adesione esplicita del mondo affaristico livornese alla politica sarda (Boncompagni a Cavour 28 marzo). Solide basi di riuscita, insomma, nella plutocrazia cittadina come nel patriziato e nel clero campagnolo, se anche i risultati propriamente politici siano piuttosto striminziti, e persino le lettere, del Galeotti e del Capponi, abbandonino il terreno rovente della lotta attuale per dissertare del congresso di Vienna o, con malizia maggiore, delle libertà municipali. Il marchese Gino è per la guerra, guerra di popolo contro l'Austria, ed a tal fine sottoscrive una somma cospicua per i volontari: ma l'autonomia toscana è ancora una magica etichetta, ed unità ed annessione sono parole abbastanza remote, mentre l'idea del congresso e le garanzie francesi alla Santa Sede tranquillizzano il governo e gettano molta acqua perfino sul fuoco degli ardori bellicosi (Ferrières 23 e Walewski 29 marzo). I giovani patrizi che partono volontari, è vero, vengono salutati a Firenze nel nome del «Re italiano» e della solidarietà di tutti i ceti sociali per la guerra d'indipendenza (Boncompagni a Cavour 3 aprile). Ma lo statista piemontese, quanto a lui, si accontenta di veder la tesi dell'ordinamento indipendente nell'Italia centrale propugnata sul *Times*, e giudica tale soluzione «un primo passo» verso quella nebulosa «Italia boreale» che Massari gli prospetta come obiettivo della guerra imminente (*Diario*, p. 192, 6 aprile). L'importante, insomma, è «che in un modo o nell'altro tutti parlano oggi della questione italiana», senza che la cosa si specifichi meglio, senza che si precisi la natura e lo scopo dell'arrivo dei cinquecento volontari toscani del Malenchini, impetrato da un unitario tutt'altro che fervido come il Farini (*Diario*, p. 196, 9 aprile), senza che ci si soffermi sul significato di una manifestazione popolare filo-lorenese, che i moderati fiorentini si propongono di disperdere a bastonate (Ferrières a Walewski 13 aprile). Il Cavour, all'ultimo momento, sembra ipnotizzato dalla possibilità di ottenere «senza guerra una Italia centrale indipendente» (*Diario*, p. 198, 11 aprile)

e solo si rammarica che una tale provvidenziale soluzione provvisoria non possa essere accettata dall'Austria. « Se si fa la confederazione — egli aggiunge l'indomani a Massari e a Lamarmora — lo scopo è raggiunto, perché i piccoli Stati proclameranno senza perder tempo la loro annessione al Piemonte ». Le mene del principe Napoleone, le velleità costituzionali dell'arciduca Ferdinando di Lorena, il municipalismo di Capponi, il federalismo fine a sé stesso di Farini e soprattutto di Minghetti?

Non sembra che siffatti, e ben reali pericoli preoccupino eccessivamente il conte, alle soglie della conclusiva e terribile crisi della proposta anglo-prussiana di disarmo, in mezzo alla quale egli non cesserà di agitare, fra le ultime sue riserve, l'alternativa rivoluzionaria all'eventualità d'un suo ritiro (Massari ad Hudson 19 aprile), e la necessità di lasciare carta bianca all'influenza inglese nel Napoletano pur di non avere quella potenza contraria sul continente (Cavour a Massari 26 aprile). E si giunge così, senza idee molto consistenti, e nell'assenza dei fratelli Ricasoli, che si trovano malaccortamente a Torino, al patetico pronunciamento fiorentino del 27 aprile, manovrato dal Peruzzi e dal Malenchini, non certo i più ardenti tra gli unitari. Due giorni più tardi Bettino Ricasoli lascia il Piemonte per Firenze, mentre il fratello Cencio rimane a Torino, dov'è anche il Montanelli, a negoziare per i democratici, tramite il Pallavicino, col conte di Cavour. In quello stesso giorno, 29 aprile, parte da Firenze la ben nota relazione Boncompagni sui suoi decisivi contatti, anteriori al pronunciamento, col ministro degli affari esteri granduca, Ottaviano Lenzone. Dal contegno del marchese Ferrières l'onesto diplomatico sardo subodora il pericolo di un regno d'Etruria affidato al principe Napoleone: ed il Massari si rende partecipe di questa opinione (*Diario*, p. 230, 2 maggio). Ma sul momento non c'è molto da fare. Il Cavour, che ha indirizzato tutto il moto nel senso ristretto di un pronunciamento, e non in quello pericoloso di una rivoluzione di piazza, scolpisce nel più efficace dei modi la tattica da seguire per paralizzare il municipalismo dei Capponi e dei Ridolfi, illudendolo e giocandolo: « Lasciate la più intera libertà amministrativa, richiamate a voi la somma delle cose per la parte politica e militare ». Ma come fare, senza un vero e proprio programma, a superare le suscettibilità toscane, e ad insinuare gradatamente l'elemento piemontese? Capponi, Matteucci, lo stesso Galeotti si gettano nelle braccia dell'inviato francese (Ferrières a Walewski 10 maggio), la cui influenza sulla formazione del nuovo ministero, specie per quanto concerne l'attribuzione degli Esteri a Cosimo Ridolfi, è preponderante.

Il Boncompagni, nell'ambigua veste di commissario straordinario del re Vittorio Emanuele « distaccato presso il governo della Toscana » per la durata della guerra d'indipendenza (un incarico strettamente militare, e non diplomatico) cerca di parare il colpo inviando Salvagnoli a Torino come ministro toscano: ma Cavour non vuole accettare la realtà, d'altronde legalissima, di una politica toscana autonoma (Dabormida a Massari, 11 maggio) mentre spinge senza successo perché questa venga riconosciuta all'estero, specie in Inghilterra, dove lo stesso Palmerston deve pregare Emanuele d'Azeglio di desistere (Hudson a Massari, 18 maggio). Lo stesso giorno — indice della delicatezza della situazione — Ferrières si sente di comunicare a Parigi che ministero e Consulta formano, con poche eccezioni, « une masse compacte en faveur de l'autonomie »: ottimismo del marchese, senza dubbio, ma anche conseguenza effettiva di una situazione tutt'altro che chiara. Il che è tanto vero che, sempre il 18 maggio, un unitario ferventissimo come Cencio Salvagnoli era ospite d'onore alla rassegna militare che l'imperatore teneva in Alessandria (*Diario*, p. 242): e, giungendo subito dopo a Torino, poteva comunicare all'attonito Massari l'imminente invio del principe Napoleone in Toscana, attesa l'assenza di un pur minimo distaccamento piemontese, e malgrado i furori e gli appelli al tradimento di Cavour e di Minghetti. Invano Galeotti scrive a Massari dipingendo l'eventualità dell'anarchia se qualche forza armata non viene a presidiare la Toscana. Il conte ed il suo luogotenente bolognese, come apprendisti stregoni che hanno suscitato la tempesta e non sanno più come padroneggiarla, invocano su Salvagnoli il vituperio della storia per aver chiamato lo straniero in Italia (!?). Cavour è il 20 maggio ad Alessandria per

cercare di distogliere l'imperatore dal suo proposito: ma Napoleone risponde picche. Anche Ricasoli deplora la trascuratezza di Torino. Insomma, a fine maggio, confermato con fiduciose parole Ferrières nella sua carica da Walewski, mentre Ridolfi vagheggia un regno autonomo sotto il principe di Carignano e Ricasoli è pressoché solo a battersi per la fusione, l'influenza francese può dirsi nell'ex granducato solidamente assodata se è vero che, anziché i battaglioni armati, Cavour deve risolversi ad inviare a Firenze soltanto il fascinoso Costantino Nigra.

Dopo la grande pausa guerresca della battaglia di Magenta e della liberazione di Milano, lo stato delle cose accenna ad un chiarimento definitivo verso la metà di giugno. A quella data, e precisamente il 14, Massari si crede autorizzato a qualificare, col conte Cambray Digny, di « vere metafisicherie » i generosi propositi di Ricasoli, che ora comincia a dar forma alla sua tesi della « sovranità nazionale d'Italia », nella quale si confondono le sovranità regionali di Piemonte e di Toscana. Queste dichiarazioni di principio unitarie non piacciono a Torino, dove le cose si vedono ormai — specie procedendo così prosperamente le vicende di Lombardia — con estrema freddezza. « L'idea della fusione — dichiara il 15 giugno il segretario generale Minghetti al Boncompagni — è divenuta ora, in seguito ai concerti presi con l'imperatore Napoleone, affatto insequibile per parte del governo toscano: tutt'al più, suggerisce oscuramente lo statista bolognese, per lasciarsi aperta la porta ad un'estrema scappatoia, si potrà addivenire ad « una iniziativa qualunque per provocare una manifestazione nel senso della fusione ». L'iniziativa, è noto, c'era stata due giorni prima, appunto nel senso di chiedere per lettera a re Vittorio, malgrado la riluttanza di Ridolfi, se avrebbe accettato la sovranità d'Italia: iniziativa, d'altronde, sterile sia per la sua fragilità iniziale (Capponi chiamava la sua patria « una puttana disputata fra due soldatucci ») sia soprattutto per la freddezza sarda a tale riguardo (Gualterio a Massari 19 giugno). Sicché la situazione precedente a Solferino poteva venire il 14 giugno schizzata dal Ferrières a Walewski con sostanziale efficacia e verità, giustapponendo alla meno peggio i tre principali e poco omogenei punti di vista: « Répugnance pour l'annexion avec le Piémont; entraînement vers la fusion dans un grand royaume d'Italie (*sic!* Ricasoli); désir de voir réserver la solution de la question pour la fin de la guerre ». Ed intanto le cose s'imbrogliano per la questione romagnola e per la mobilitazione prussiana. Ferrières comunica il 18 giugno di essere stato informato da Boncompagni dei progetti di regno dell'Alta Italia, che egli oppugna vivamente col suo governo. Il 19 arriva a Firenze Farini: è per la fusione pura e semplice, come Peruzzi, che tempesta a Torino, accusando Cavour di doppiezza. Il 20 Walewski telegrafa che l'imperatore è contrario all'annessione. Le cose ripiombano al punto di prima, anche se il lavoro sotterraneo degli unionisti non conosca tregua. Perfino il fido Digny, incontrando il 30 giugno Cavour, dà sfogo alla sua irritazione con Massari, avvedendosi che il conte non dà troppo peso a quella che è un'esatta intuizione, che cioè « la Francia in sostanza voglia questo stato di cose per poter poi avere ragione sufficiente di occupare militarmente l'Italia centrale » (anche gli inviati romagnoli Pepoli, Rasponi e Albicini se ne sono tornati con le pive nel sacco, e sdegnatissimi). In queste settimane, stremate le armi nell'intervallo tra Solferino e Villafranca, l'opinione pubblica è frastornata dalla ridda di progetti del gabinetto *whig* per la futura sistemazione d'Italia, dai cinque reami di lord John Russell (Persigny a Walewski 1° luglio) al grande regno unito d'Italia, che atterrisce Ferrières e lo induce a stringere intorno a sé, in rinnovata fedeltà all'imperatore, se non al principe Napoleone (6 luglio) non solo Capponi ma anche Peruzzi ed il banchiere Carlo Fenzi.

« On peut s'attendre à tout, on ne peut empêcher rien ». Queste drammatiche parole telegrafava il 14 luglio Ferrières a Walewski nel pieno della crisi di Villafranca e delle agitatissime manifestazioni antifrancesi di Firenze. L'annuncio dell'armistizio e della restaurazione aveva risollevato d'un colpo le sorti non solo del partito unionista ma anche di quello puramente annessionista, tutti essendo pensosi di evitare ad ogni costo sia un ritorno dei Lorena, sia un intervento austriaco, sia l'abbozzata confederazione italiana,

con partecipazione di Vienna. In realtà — per anticipare qui i nuclei dei nostri prossimi argomenti — nessuna delle tre paventate soluzioni aveva in sé valida possibilità di riuscita. La restaurazione era subordinata non solo alle garanzie costituzionali ma anche alla spontanea volontà popolare che, *bon grè mal grè*, non si sarebbe mai fatta pronunziare in favore dei Lorena. Il principio del non intervento, per parte sua, costantemente propugnato da Parigi, e per essa da Napoleone III, sia attraverso Walewski che attraverso Thouvenel (gennaio 1860), fu l'autentico « nodo di contraddizione » della politica napoleonica, il poderoso sussidio obiettivamente prestato alla causa dell'unità, giacché in grazia di quel principio quella politica restò paralizzata — e paralizzò le altre — nell'atto stesso in cui un solo mezzo, la forza, si offriva per concretizzare e risolvere la sua ostilità. La confederazione infine (Persigny a Walewski 13 luglio) naufragò immediatamente contro la prontissima avversione del Foreign Office, che vedeva in essa la ripetizione peggiorata dell'esperienza germanica degli ultimi decenni. E quest'avversione fu l'altro baluardo su cui poterono edificarsi le fortune unitarie, andandosi contro di esso ad infrangere le ostinate velleità francesi (missioni Reiset e Poniatowski) di Stati autonomi e confederati nell'Italia centrale.

All'indomani di Villafranca, comunque, nell'atmosfera indescrivibile che seguì quella notizia folgorante, questi sviluppi abbastanza tranquillizzanti della situazione non si potevano prevedere. Peruzzi partiva per Parigi e Neri Corsini, marchese di Lalatico, per Londra, a portarvi la protesta toscana. Ma la municipalità di Firenze non si limitava a queste dichiarazioni negative ed il 22 luglio proclamava l'annessione. La replica di Walewski, l'indomani, era fulminea ed apparentemente stroncante: il granduca abdicava, l'annessione era impossibile, si forzasse la mano a Capponi e a Ridolfi. Ma, accanto a questo vigore, i soliti tentennamenti delle Tuileries: l'imperatore ha « *tout espoir* » che Ferdinando concederà la costituzione ed alzerà il tricolore, « *pense* » che i toscani debbano affrettarsi a richiamarlo, ma insomma non ingiunge nulla di preciso, e gli unitari possono intensificare la loro propaganda. Il barone Ricasoli, scrive il 26 luglio, con astioso sgomento, Ferrières a Walewski « *a été l'agent inflexible et sans scrupules de ce régime de terreur* ». Purtroppo, a Torino le cose non si perseguono con altrettanta energia. Allorché, il 24 luglio (*Diario*, p. 311) si diffonde la notizia del telegramma di Napoleone a re Vittorio, che parafrasa le istruzioni del suo ministro a Ferrières, Minghetti e Poerio sono d'avviso che i toscani debbano accettare la proposta che Massari reputa assennatamente « una terribile insidia ». Lo stesso sir James Hudson si mostra più unitario dei vecchi luogotenenti cavouriani (Nigra è però di contrario avviso) suggerendo che i toscani si appellino alle decisioni del congresso europeo: soluzione che, doloroso a dirsi, non è condivisa da Rattazzi, ora ministro dell'Interno ed eminenza grigia del gabinetto Lamarmora, il quale si dichiara favorevole *tout court* al ritorno dell'arciduca! È il discorso che il 30 luglio Gustave de Reiset farà a Massari: « *retour des princes avec des constitutions* ». Ma il direttore della *Gazzetta Piemontese*, pur subodorando che non vi sia nulla da fare positivamente, mette a frutto la sua lunghissima consuetudine diplomatica, ed oppone la formula difensiva che otterrà finalmente vittoria: « Noi non vogliamo altro che il principio del non intervento ». E qualche cosa di più della sgradevole capitolazione di Peruzzi a Parigi (lettera 31 luglio a Matteucci: *Diario*, p. 323): escluse la restaurazione e l'annessione, si pensa di chinare il capo alla duchessa di Parma! La Consulta fiorentina replica l'indomani, mentre Boncompagni si appresta a partire dalla Toscana, conferendo i pieni poteri ad un nuovo ministero di cui sarà presidente Bettino Ricasoli.

Si apre così, con le elezioni politiche del 7 agosto, il secondo periodo della crisi toscana, potentemente dominato dal barone di ferro, la cui personalità getta nell'ombra non solo gli autonomisti superstiti, non solo gli intriganti agenti napoleonici che abbiamo ricordato, ma anche gli amici e colleghi che cooperano con lui in patria ed all'estero (il Corsini morirà di lì a poco). È un momento difficilissimo. I vecchi progetti di spartizione risorgono in John Russell a fargli accettare anche lui la duchessa di Parma (*Diario*, p. 327

Hudson a Massari, 3 agosto): l'indomani è la volta di Dabormida, ministro degli Esteri sardo, mentre l'ex suo collega toscano, Ridolfi, si dà per vinto. Rapida com'è venuta, peraltro, questa candidatura si dilegua e torna minacciosa quella del principe Napoleone, che vorrebbe subdolamente far «réserver l'avenir» dall'imminente assemblea. Peruzzi e Corsi abboccano facilmente, ormai in preda allo scoraggiamento: Matteucci e Laiatico ventilano la reggenza del principe di Carignano, lo Statuto albertino e — pericoloso contentino finale — un appello all'arbitrato di Napoleone (Spinola a Dabormida 16 agosto). Ma Ricasoli tiene la testa a segno e quello stesso giorno, malgrado gli intrighi dei francesi, dei repubblicani convertiti e dei suoi amici più tiepidi, fa approvare da tutti i 168 deputati la dichiarazione di decadenza dei Lorena e «il fermo voto della Toscana di far parte di un forte Regno Italiano sotto lo scettro costituzionale del Re Vittorio Emanuele» (20 agosto). È qualche cosa di meno dell'annessione e della reggenza, ma è anche qualche cosa di meglio. La Toscana non si subordina e nemmeno si unisce al Piemonte, ma si confonde con esso, ripudiando ogni forma confederale o di restaurazione borbonica o lorenese, in un grande Stato italiano, sotto la salvaguardia comune delle libertà statutarie. Un periodo di storia, quello dell'assolutismo illuminato e del municipalismo, è così concluso. «È un gran fatto» annota Massari (*Diario*, p. 336). Ma gli ostacoli non sono finiti, quantunque anche il federalista Minghetti sembri accedere alla soluzione della reggenza Carignano, e fallisca clamorosamente la missione Poniatowski, e parta per Torino la deputazione capeggiata dal Giorgini. Gli ostacoli vengono ora dal risorto progetto di «unione centrale» del Farini, a cui Minghetti non tarda, a fine agosto, ad accostarsi, tutti all'ombra pronuba delle Tuileries, e soprattutto di Walewski, i cui dispacci al principe Latour d'Auvergne s'infittiscono affinché il re Vittorio, presso cui egli è accreditato, non accetti i voti dei toscani. Il 3 settembre, effettivamente, il re si limita ad accogliere, e non ad accettare, l'indirizzo letto da Ugolino Della Gherardesca.

La diplomazia francese (Latour a Walewski 30 agosto) appare trionfante, malgrado le preoccupazioni per l'atteggiamento sbrigliato della stampa che «excite incessamment le Gouvernement à aller en avant, à profiter de toutes les circonstances qui s'offrent à lui d'agrandir le Piémont» (si noti questa formula, certo abbastanza maliziosa nella prosa del principe, ma che doveva trovare largo credito a Torino e riuscire alquanto ostica agli unitari toscani). Ma è l'illusione di un attimo. Lo stesso giorno 3 settembre Cavour riprende con brillante energia in mano la situazione e, concertatosi con Hudson ed Emanuele Marliani, incarica Massari di scrivere in gran segreto a Ricasoli affinché proclami di sua iniziativa la reggenza Carignano. Ma il barone, forse con eccessiva e pericolosa ostinazione, resta incrollabile alla formula del 20 agosto, che a Torino non può essere accettata puramente e semplicemente, come ben intende lo stesso personaggio più autorevole della deputazione, Giambattista Giorgini. Ricasoli ripete il suo programma massimo del «regno costituzionale d'Italia sotto Vittorio Emanuele» l'11 settembre alla prima rivista della Guardia Nazionale: lo mette in pratica il 17, con la riforma dei regolamenti doganali e postali, proprio mentre è rilanciata da Farini e Minghetti, tramite la missione fiorentina di Marliani, la formula dello Stato centrale quadripartito: lo consacra il 29 facendo intestare al re di Sardegna gli atti amministrativi e giudiziari dell'ex granducato. «Il persisterà — scrive di lui l'esasperato Poniatowski il 14 settembre al Quai d'Orsay — jusqu'au moment où il sera renversé par un mouvement populaire, dont on ne peut pas prévoir les conséquences»: ed aggiunge una definizione icastica («Mazzini sur le trône») che è il più bell'elogio per l'inflessibile e pressoché temeraria dirittura patriottica del barone Ricasoli, pur in mezzo a pericoli ed incertezze d'ordine interno, strutturale, che non si debbono assolutamente sottovalutare (Mosbourg a Walewski 21 settembre sul malcontento dei ceti artigiani e mercantili e sulla crisi del movimento commerciale), nonché alla freddezza dei colleghi di gabinetto, Ridolfi ed Enrico Poggi, per non parlar di Capponi, mentre il solo strenuamente fedele alla linea ricasoliana si palesa sempre più il Salvagnoli, tanto a lungo sospettato di demagogia bonapartista.

A Torino, fermo sempre il Cavour, nel suo operosissimo ozio forzato di Leri, al com-

promesso Carignano, le cose tornano ad ingarbugliarsi. Il 17 settembre il re delinea ad Hudson (*Diario*, p. 366) la necessità di una restaurazione lorenese; due giorni dopo Massari ode da Latour lo stesso discorso, mentre l'inglese Cartwright scorge ancora acutamente il pericolo «plonplonico» nell'Italia centrale; Massari e Giovanni Fabrizi concordano nel giudicare che il barone abbia «preso una stracca» col non accogliere il suggerimento cavouriano, a cui accede anche d'Azeglio, mentre Rattazzi, come di consueto, si tiene in bilico e cerca di non contrastare la vigorosa opera unitaria del presidente toscano. A quest'ultima, viceversa, pongono inciampi d'ogni genere i federalisti romagnoli, che col Pepoli sono scesi sul terreno della teorizzazione propagandistica, mentre Rasponi e più tardi Minghetti spingono a tutt'uomo a Torino.

In tale stato di cose, e specie dopo il famoso colloquio di Laiano del 29 settembre col Farini e con Leonetto Cipriani, la fermezza del Ricasoli, agitata anche da inopinate preoccupazioni finanziarie (Spinola a Dabornida 7 ottobre) comincia ad incrinarsi. La soluzione Carignano, a cui il Cavour resta da più di un mese tenacemente fedele (*Diario*, p. 385), prende a configurarsi come la più pratica e concreta, ed a soverchiare sul roccioso unitarismo del barone. I francesi, naturalmente, corrono ai ripari, e si oppongono nella maniera più drastica anche a questo compromesso (Walewski a Latour 10 ottobre). Il 16 ottobre, ricevendo la deputazione toscana incaricata, dopo interminabili lungaggini, di presentargli i voti dell'assemblea di due mesi addietro, lo stesso Napoleone III esprime a Peruzzi, Corsini e Matteucci il suo pensiero favorevole alla restaurazione pura e semplice in modo da «ne laisser aucune illusion au gouvernement actuel de la Toscane» (Walewski a Latour 19 ottobre). Lo stesso giorno, peraltro, scrivendo a Londra a Persigny, il ministro degli Esteri fa un grosso passo indietro e, senza dubbio dietro suggestione del suo sovrano, si limita a vagheggiare quella confederazione che tanto dava ai nervi agli statisti inglesi soltanto come «le moyen plus conforme aux besoins comme aux intérêts de l'Italie» (un semplice consiglio, insomma). Non solo. Ma, fornendo anche questa volta in anticipo un sussidio indirettamente ed obiettivamente poderoso alla causa italiana, si dichiara che «il est dans l'essence même de la politique du Gouvernement de S. M. Impériale de tenir grand compte des vœux des populations dont il tire lui-même son origine et sa force». La soluzione dei plebisciti e del suffragio universale, che darà definitiva partita vinta all'unitarismo di Ricasoli, è già tutta in queste frasi ufficiali. E poco importa che il viaggio a Parigi del generale Dabornida, contemporaneo a quello dei deputati toscani, si risolva in una scoraggiante constatazione d'impotenza e di fallimento. L'Inghilterra (carteggio di Russell con Hudson e con lord Cowley, ambasciatore a Parigi) è guadagnata all'idea della reggenza, che spezza i piani napoleonici (e romagnoli) di confederazione. La schermaglia si trascina ora per settimane, ai margini del disorientato gabinetto sardo, tra Cavour ed Hudson da una parte, Farini e Minghetti dall'altra. Ma la tesi dei primi, presentata all'estero con un'abilità sorniona infallibile («une sorte de nécessité politique, pour soustraire ces états aux sollicitations des partis anarchiques»: Persigny a Walewski 9 novembre) conquista irresistibilmente terreno: e la ben nota lettera privata del 4 dicembre di Palmerston all'ambasciatore francese, con l'abbozzo della tesi del «desengagement», ne segna la definitiva affermazione sul piano diplomatico internazionale («Il faudrait laisser à l'Italie Centrale pleine liberté de s'arranger comme elle le veut, et ne pas empêcher le roi de Sardaigne d'accepter ce qu'on lui offre, si on persiste à le lui offrir»).

A quella data, il piano della reggenza, finalmente adottato da Ricasoli, che lo aveva esposto il 7 novembre all'assemblea, riscuotendone due giorni dopo l'approvazione pressoché unanime sulla proposta Galeotti, era già entrato nella fase della realizzazione conclusiva. Il marchese Ridolfi, ricevendo il 19 ottobre il conte di Mosbourg e facendo eco alle recentissime parole di Napoleone, aveva stroncato le superstiti illusioni d'entrambi dichiarando senza mezzi termini che la restaurazione «ne peut se faire que par la force»: e questa non poteva certo esser fornita da quella «gente abietta e prezzolata... infima plebe oziosa e dedita al vizio» che, secondo un'interessante comunicazione 21 otto-

bre dello Spinola al Dabormida, che meriterebbe di venir sviluppata, veniva reclutata dagli agenti lorenese e bonapartisti per creare inciampi al ministero Ricasoli (il dispaccio Walewski a Mosbourg 4 novembre sui progetti costituzionali del granduca è perciò completamente un fuor d'opera). Il 23 ottobre il barone faceva giurare alle truppe fedeltà al « Re eletto », e finalmente si giungeva alle fatidiche giornate di novembre, con la proclamazione simultanea della reggenza, sempre però insistendo il Ricasoli per una condotta autonoma della « Toscanuccia », che non pregiudicasse il futuro dei quattro Stati. Vi era tuttavia, come subito osservò penetrantemente il Cavour (*Diario*, p. 412) un vizio di forma che indeboliva e svisava tutto il disegno primitivo di lui. Il principe era infatti richiesto, e non eletto. Sicché il 10 novembre Napoleone poteva telegrafare il suo veto a quella che Latour definiva con Lamormora « une offence personnelle » recata a lui. Ma era una brevissima complicazione, che si risolse col brillante e capzioso espediente cavouriano dell'accettazione con delega a Carlo Boncompagni, approvato dall'imperatore (13-14 novembre) ma osteggiato da Ricasoli che minacciò le sue dimissioni vedendo in esso, non del tutto a torto, una funestissima deviazione programmatica. Fu questo forse il periodo di maggior tensione all'interno dello schieramento liberale, allorché Ricasoli, solo contro tutti, « vero Valentino Borgia vestito alla Washington », come lo definiva uno che non lo amava, il Bastogi (*Diario*, p. 417) ruppe il fronte oltranzista e dinastico dell'annessione, lasciando ancora una volta, magari prendendo contatto con gli indomabili artigiani repubblicani di Beppe Dolfi (Mosbourg a Walewski 16 novembre), la porta aperta al futuro dell'unità d'Italia.

« Bettino sta da sé: esce dalle viscere del paese.... Grand'uomo. La sua forza è la rettitudine inflessibile, la lealtà ». Con queste parole di appassionato entusiasmo, più veementi anche di quelle dedicate all'idolatrato Cavour, il Massari, facendo eco alla sensazione concorde dell'opinione pubblica, rendeva omaggio in questi giorni (*Diario*, p. 418) alla fermezza del barone toscano, tanto superiore alla volubilità superficiale di Farini « Arlecchino re di coppe » o alla pavidità di Minghetti, che si raccomandava spaurito alla diplomazia britannica perché facesse recedere Ricasoli. La possibilità di una rottura venne stornata dal Galeotti, che il 21 novembre suggerì a Lamarmora la formula del governatorato generale per la missione di Boncompagni, in modo che si salvaguardasse il principio dell'unità, e quindi quello della dipendenza, della subordinazione da un potere centrale, senza avallare l'ipotesi di un principato autonomo che potesse conferire a suo libito le proprie potestà (la delega della reggenza): ed Hudson fu calorosamente con lui. A fine mese, per superare le residue difficoltà, Ricasoli venne chiamato a Torino, per desiderio del re, ed ivi giunse il 1° dicembre. « Io non piego. Nulla mi smuoverà » disse ad Hudson, che si congratulava con lui. E fu così, nonostante che la defezione di Peruzzi, la morte improvvisa di Corsini e lo sfinimento fisico di Salvagnoli sottolineassero sempre più la sua solitudine, ma anche l'elevatezza della sua fede nella vittoria (persino Latour doveva riconoscerla! *Diario*, p. 433). Quello « zuccone » di Boncompagni dovette essere accettato a Firenze, ma soltanto a fare « il re travicello », come diceva perfidamente Rattazzi, appoggiandosi anche contro sua voglia agli elementi estremisti, autonomisti ed ultradinastici, tutti concordi intorno a Malenchini contro il barone di ferro (Spinola a Dabormida 11 dicembre). La delega della reggenza venne evitata, e di ciò Ricasoli potette dare orgogliosamente conto al suo popolo con una stupenda circolare sul *Monitore Toscano*. La « réception glaciale » di Boncompagni a Firenze (Mosbourg a Walewski 28 dicembre) non stava già a significare un'ostilità preconcepita contro la sua persona né tanto meno contro la dinastia sabauda o il principio dell'annessione, bensì soltanto la testimonianza severa del popolo fiorentino di voler essere arbitro dei propri destini, e di essere disposto esclusivamente a raccogliarli sulla traccia segnata fin dall'agosto dal barone Ricasoli.

Il 1860, con l'avvento di Thouvenel al Quai d'Orsay e col ritorno al potere da parte del Cavour, si aprì nel senso simultaneo di un aggravamento della crisi generale e di chiarimento definitivo di essa. Il nuovo ministro degli Esteri, scrivendo il 29 gennaio al succes-

sore del Latour nella legazione francese di Torino, barone Talleyrand, definiva con parole di schietta ispirazione napoleonica i principi della politica imperiale nell'ambito dell'atmosfera suscitata dalle recentissime proposte inglesi per l'ordine del giorno dell'imminente congresso (Russell a Cowley 15 gennaio): « Le Gouvernement de l'Empereur avait toujours considéré le principe de non intervention comme l'un des éléments les plus essentiels et comme une condition indispensable de tout règlement sérieux et définitif de la question italienne.... Mettre fin à l'incertitude que les populations de l'Italie Centrale ne peuvent endurer plus longtemps, et qui laisse le terrain ouvert aux propagateurs d'idées subversives (*sic!*) ». Su questa base — non intervento e rapida consultazione definitiva della volontà popolare — la diplomazia francese resta tenace, trovando su ciò un solido terreno d'intesa con la consorella britannica, pur se le questioni restate aperte della Savoia, di Roma e di Venezia lasciano largo adito a controversie pesantissime. E dinanzi all'asse Parigi-Londra il Cavour deve dichiararsi sopraffatto ed invitare Massari a scongiurare Ricasoli nello stesso senso (*Diario*, p. 479, 2 febbraio). Il barone pensa ancora di potersi opporre ad una coalizione così formidabile. Il conte lo affronta di petto e gli scrive l'8 febbraio una lettera circostanziata che Massari (*Diario*, p. 485) non esita a giudicare « un vero capolavoro ». Lo stesso Massari è subito dopo inviato a Firenze, dove perfino Salvagnoli ha supplicato Ricasoli di cedere a Cavour e dove tuttavia « tutti si lamentano della nuova votazione » (*Diario*, p. 487) che, par di leggere fra le righe, può riservare sorprese tra la popolazione campagnola, dinastica e clericale. Tramite Galeotti e Peruzzi, il giornalista pugliese riesce ad espugnare « l'universale repugnanza » ed a piegare il barone, da cui si congeda il 14 con espressioni rinnovate di ammirazione e di lode. Il 22 egli è di nuovo al lavoro per vergare, d'incarico del Cavour, il documento che invita Ricasoli e Farini a procedere simultaneamente in Toscana e in Emilia al plebiscito a suffragio universale su un dilemma tipicamente ricasoliano: unione alla monarchia costituzionale di Vittorio Emanuele o regno separato.

Il barone accetta e fa convocare i comizi, ma si mostra tutt'altro che lieto di una formula che esclude, sì, ogni idea di autonomia regionalistica o di frazionamento, ma sembra allontanare nell'indefinito, a profitto di una mera annessione, quella grande idea dell'unità d'Italia che è il chiodo fisso del Ricasoli. Il 2 marzo Massari è perciò nuovamente in Toscana proprio mentre Thouvenel riafferma a Talleyrand l'ostilità francese ad ogni idea di suffragio universale, suggerendo un vago « arrangement qui.... serait susceptible d'obtenir tôt ou tard l'agrément de l'Europe ». Ma Ricasoli è risoluto più che mai: « ha fede nell'Italia » (*Diario*, p. 500). Il 4 marzo dichiara a Massari: « Cammino su un taglio di coltello e per non perdere l'equilibrio non miro né a destra né a sinistra ». Da Torino il Talleyrand si avvede così bene della fatalità ormai ineluttabile del plebiscito e del suo risultato che propone al suo superiore una sola cosa: « préciser avec le plus grand soin la forme dans laquelle nous croyons que le Roi pourra obtempérer aux vœux des populations ». E l'accettazione della sconfitta: in un dispaccio successivo, dell'8, Talleyrand arriva a dirsi « étonné » dagli avvenimenti. Il 13 marzo Ricasoli gioca per l'ultima volta Cavour accettando quel posto di governatore che lega e compromette il ministro ad una sistematica politica di unità italiana. La notte del 15 marzo sono proclamati i risultati del plebiscito. Il 29 il principe di Carignano entra a Firenze non come reggente ma come rappresentante del re Vittorio Emanuele. Contemporaneamente vengono chiuse le legazioni di Francia e d'Inghilterra. Col marzo 1860 l'indipendenza della Toscana ha cessato di esistere e l'ex granducato — grazie a Bettino Ricasoli — si è congiunto all'Italia.

RAFFAELE COLAPIETRA

L'AUTOGRAFO MANZONIANO CITTERIO
DELL'INNO SACRO «LA PENTECOSTE»*

La *Pentecoste*, tra gli *Inni sacri* del Manzoni il più ispirato ed il più metricamente perfetto, «che si estolle di gran lunga sugli altri quattro» — come scrisse il Croce — e «canta un rinnovamento spirituale dell'umanità nella formazione della Chiesa», ebbe lunga e laboriosa gestazione. Dalla prima redazione (1817) all'edizione definitiva (1845) trascorrono 28 anni; ma di essi 5 (1817-1822) furono i più faticosi per il poeta che su una prima stesura, passati due anni, ne compose una seconda, quasi totalmente diversa dalla prima e questa, che doveva essere la prescelta, riprese, corresse, limò, fin quando, nel 1822, l'*Inno sacro* venne per la prima volta pubblicato. Per l'edizione del 1845 il Manzoni si limitò a sostituire qualche parola, a rettificare qualche apostrofe, ma la poesia rimase immutata nelle sue linee sostanziali.

Ireneo Sanesi esaminò compiutamente, nel volume dedicato alle *Poesie rifiutate ed abbozzi delle riconosciute*, della «Edizione nazionale delle opere di Alessandro Manzoni» (Sansoni, Firenze, 1954), i manoscritti finora noti della *Pentecoste* conservati, quasi tutti, presso la biblioteca Braidense di Milano. Ma a lui, come ad altri commentatori del Manzoni, è ignoto questo che viene presentato oggi in *fac-simile*.

Presenta, esso, alcune varianti alle redazioni conosciute e precede il manoscritto che venne affidato alle stampe nel 1822.

Vi sono, in questo autografo, pentimenti e rifacimenti vergati dopo la seconda fase della seconda redazione del 1822, che vennero conservati in parte nella stampa.

La storia esterna di questo fascicoletto è scarsa e non soddisfacente. Acquistato, con altri manoscritti e libri di grandissimo pregio, in America, dalla libreria antiquaria Hoepli, venne incluso in una vendita all'asta che si tenne in Ginevra nell'aprile del 1956 ed ebbe grande eco nel regno della bibliofilia. Ivi lo acquistò il conte Giannino Citterio, cui va il merito di avere riportato a Milano, donde era uscito, il prezioso autografo.

Per quante mani sia passato e per quale strana sorte sia andato a finire dallo studio del Manzoni nella lontana America non è possibile sapere. Nella corrispondenza del Manzoni non è traccia di questo autografo che, evidentemente, come usava fare, venne regalato dal poeta a qualche amico.

Non può venire identificato con quello smarrito al quale accenna il Sanesi perché, nella lettera del Manzoni al Grossi che parla di esso, si accenna ad uno «sbozzo della *Pentecoste*»; l'autografo in questione è, invece, molto più che uno *sbozzo*: è una redazione completa con diverse varianti. E neppure possiamo identificarlo con l'altro posseduto dal Morbio, cui lo cedette Andrea Maffei, al quale lo aveva, a sua volta, donato Tommaso Grossi, perché il Morbio, illustrandolo, scrive, fra l'altro: «l'autografo... non ha cancellatura alcuna....». Il manoscritto, invece, del quale andiamo scorrendo, cancellature ne presenta molte.

L'autografo è contenuto in un fascicoletto di 8 carte non numerate, di mm. 208×150. La prima e l'ultima carta, bianche, fungono da copertina e la seconda carta, parimenti bianca, da risguardo: il testo occupa le cc. 3-7 ed è scritto, sia dal verso che dal recto, in colonne occupanti la metà pagina verso il margine destro, a due strofe per pagina, eccezion fatta per la pagina 3 e per la pagina 7, occupate da una sola strofe.

La calligrafia è in genere quella «tranquilla e un po' rotondeggiante» che il Sanesi definisce tipica del Manzoni di quando copiava; differentissima dall'altra, frettolosa ed angolare, di quando buttava giù di primo getto. Le varianti, infatti, che si ri-

* Il Cutolo ha inviato al direttore di questa rivista un opuscolo, con la fototipia dell'autografo manzoniano della «Pentecoste». Riproduciamo il saggio illustrativo che vi era accluso. (N. d. D.).

scontrano in questa stesura differiscono, come calligrafia, da quella della copia e stanno a dimostrare il tormento dell'artista, ancora insoddisfatto della sua creazione.

Che l'anno di questo manoscritto sia il 1822, risulta dalla piccola nota coeva apposta in alto a destra della prima pagina del quadernetto: « Autografo di Manzoni dell'anno 1822 ». Lo studio dei pentimenti e delle varianti ci consente di collocarlo tra la seconda fase della seconda redazione e la prima stampa che avvenne, appunto, come è noto, nel 1822.

La prima fase della seconda redazione (totalmente diversa dalla prima redazione del 1817, della quale solo il verso « irta di scogli illumina » sarà spunto all'« irta Haiti » della definitiva redazione del 1822), ancorché la prima volta si parli di una legge che illumina un'onda irta di scogli, e la seconda di un'isola scogliosa come puro riferimento orografico, fu abbandonata e sostituita con una seconda che si riteneva, finora, avesse preceduto la stesura data alle stampe. Un confronto, invece, tra quell'ultima redazione ed il manoscritto che abbiamo davanti, ci dimostra che questo autografo va inserito proprio tra tale redazione e la stampa. Le varianti e i pentimenti, infatti, che compaiono in quella stesura, proseguono nella redazione del manoscritto Citterio. Nella terza strofe, alla dizione « la diva spoglia » che, apparsa nella prima redazione era stata mantenuta nella seconda, fu sostituita « la diva salma ». Ma, affidando il manoscritto alle stampe, il Manzoni abbandonò la troppo icastica definizione e tornò alla primitiva e più poetica e la stampa porta « spoglia » al posto di « salma ». La decima strofe, nella seconda fase della seconda redazione, sonava così:

Nova franchigia annunciano
i cieli e genti nove
nove conquiste e gloria;

ma su quello stesso manoscritto, una postilla a sinistra annotava « da mutarsi » ed a destra erano scritte le varianti: « nove conquiste — pugne nove — nove corone e gloria ». Tali modifiche il Manzoni accolse nel manoscritto Citterio; senonché, con giusta riservenza, dopo aver scritto nel primo verso, come aveva stabilito, la variante: « nove conquiste », tornò alla primitiva e più efficace dizione e riscrisse: « nova franchigia »; il verbo rimase nella forma « annunciano »; ma nella stampa del 1822 il Manzoni lo mutò in « annunziano », che restò anche nella stampa del 1845. Inoltre, il Manzoni preferì, nel manoscritto Citterio, la variante « genti », che soprascrisse a « pugne » e che rimase definitivamente acquisita.

Il « nove corone », abbozzato come variante nella postilla a margine del manoscritto della seconda fase della seconda redazione, fu riportato nell'autografo di cui si discorre; ma venne anch'esso cancellato e sostituito, però non più ritornando, come nei due versi precedenti, alla primitiva lezione, ossia accogliendo di nuovo il « novì conflitti », sibbene abbandonando l'una redazione e l'altra e passando ad una terza: « nove conquiste », che già il Manzoni aveva proposto nella seconda fase della seconda redazione, ma alla quale aveva preferito il « nove corone », ricopiando il manoscritto in questa sua terza stesura.

Scrivendo il verso cinque di questa strofe, « nova ai minacci immobile », il Manzoni appunto come variante, soprascrivendola a « minacci », « terrori »; e « terrori » rimase nell'autografo che venne consegnato alle stampe. La lunga e non poetica esposizione geografica della prima fase della seconda redazione, nella quale il poeta passava dalla « fredda Vistola » al « Tebro », dalla « Senna » all'« Ebro », dal « Sannon mesto » al « bellico — cultivator d'Haiti », fu sostituita, nella seconda fase della seconda redazione, dai seguenti versi, più sintetici e più efficaci:

Sparsi dall'Ande al Libano
dalla scogliosa Haiti,
sparsi d'Ibernia ai liti
ma di cor uni in te.

Una postilla a fianco, però, proponeva una variante: « dall'Ande algenti al Libano — d'Ibernia all'aspra Haiti — sparsi per tutti i liti ».

L'aggettivo « aspra » era sovrapposto all'altro « erta », segno evidente che il poeta era ancora incerto tra le due dizioni.

Nel manoscritto Citterio i dubbi permangono. Il Manzoni, infatti, si ripropone incerto le due versioni; poi cancella la prima e passa alla seconda e preferisce ancora « irta », in cui ha mutato il primitivo « erta », al posto di « aspra ». Per la lezione *erta* mi attengo alla lettura del Sanesi, ancorché mi sembri molto più logico che il poeta abbia pensato sempre ad un'Haiti *irta* e non *erta*. Il brutto verso che concludeva questa strofe: « ma di cor uni in te » non dovè soddisfare il Manzoni che, nella seconda fase della seconda redazione, scrisse, in una postilla « Può andare? ». E sotto al verso propose due varianti: « Ma d'un cor solo in te », oppure « ma riuniti in te ».

Nella redazione del manoscritto Citterio, accettò la prima, migliore senza dubbio dell'altra, e il verso rimase nella stampa del 1822; ma fu sostituito, nella redazione definitiva del 1845 (nella quale « Ibernica » venne cangiata in « Erina ») con la variante « uni per te di cor », in cui, nonostante l'autorevole parere contrario di illustri critici, e primo tra essi il Russo, l'ardito plurale non ci sembra né efficace, né liricamente fuso con tutto l'inno.

I due ultimi versi della quindicesima strofe ebbero lunga e travagliata gestazione: nella seconda fase della seconda redazione del 1822 il Manzoni appuntò varie lezioni: « Spiravi un turbamento » (con sovrapposto a « turbamento » « uno sgomento ») « Spira un terror divino — Maestro di pietà », « Vi spira uno sgomento — che insegni la pietà ».

Nella redazione del manoscritto Citterio i dubbi sono diminuiti: il poeta è solo incerto tra due versioni: « Spiravi un turbamento — Maestro di pietà », oppure « Vi spira uno sgomento — che insegni la pietà », e questa variante rimase, sia nella stampa del 1822, sia nell'altra del 1845, con scarso vantaggio della poesia, perché l'ultimo verso « Maestro di pietà », anche come suono, ci sembra da preferirsi all'altro « che insegni la pietà ».

Per quel che concerne la diciassettesima strofe, già nella prima fase della seconda redazione il Manzoni aveva scritto « Oh, scendi autor di vergini »; nella seconda fase il concetto prende più accurata forma lirica ed il Manzoni scrive: « Manda alle ascose vergini — le pure gioie ascose ». Ma nella redazione del manoscritto Citterio propone una variante: « Alle volenti vergini — manda le gioie ascose », variante né logicamente, né liricamente felice, che fortunatamente l'autore respinse, per ritornare all'antica lezione nelle due stampe del 1822 e del 1845. L'ultima strofe, nella seconda fase della seconda redazione, cominciava con il verso: « Reggi dei baldi giovani »; sotto « reggi », però, era scritto « tempra »; poi il « tempra » venne cancellato, ma la cancellatura venne annullata ed il verso, nel manoscritto Citterio, risulta, senza pentimenti di sorta, « tempra dei baldi giovani ».

Il terzo verso di questa strofe suona così: « Scorgi il viril proposito », ma prima di « scorgi » il Manzoni aveva scritto, e poi cancellato, « reggi »; poi, di fianco, pur senza cancellare lo « scorgi », riscrisse « reggi » e si decise per il « reggi » nel manoscritto Citterio e « reggi » rimase nelle due stampe del 1822 e del 1845.

Per gli ultimi versi di questo mirabile inno il Manzoni non ebbe più pentimenti, dopo la seconda fase della seconda redazione.

ALESSANDRO CUTOLO

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

RICORDO DI BERNHARD BERENSON

La morte di Berenson, avvenuta a Ponte a Mensola, nella villa « I Tatti », la sera del 6 ottobre 1959, alle ore 22, mentre il caro uomo era immerso nel sonno (era nato in Lituania, il 26 giugno 1865), mi ha riportato per un momento alla mia vecchia vita fiorentina. Io fui ammesso nel sacro recinto dei « Tatti », la reggia berensoniana, nel 1931, accompagnato da Roberto Pane;¹ scontroso e impacciato alla prima, dovevo divenire nel giro di poche settimane il più assiduo e forse uno dei più benvenuti frequentatori dei « Tatti ». Il Berenson prese una grande e subitanea simpatia per me, forse perché andavamo d'accordo nella crudeltà dei giudizi, o meglio, per l'accordo spontaneo che si determinava tra la mia schiettezza, disadorna e grezza, e la sua consapevole crudeltà estetica di epigrammista. Io non sono un esteta: gli uomini esplosivi non possono essere esteti.

Quel giorno del '31, un pomeriggio, fui invitato per l'ora del the; ma egli volle che andassi mezz'ora prima del consueto, perché dovevo passare l'esame. Era la regola che egli seguiva con tutti i visitatori nuovi. Il mio esame deve essere andato assai bene, perché fui approvato con l'10 e lode! Il Berenson a un certo punto mi aveva domandato: « Come occupa lei, i suoi ozii, a Firenze? » « Io insegno letteratura italiana ». « Ma come si fa a insegnare letteratura italiana?! » mi rispose con un ghigno tra affettuoso e beffardo il critico lituano-inglese-americano. Come punto sul vivo, io diventai eloquente, e rapidamente accennai a quella che era la mia tendenza di storico della letteratura, così come Berenson voleva essere storico dell'arte. Ma mi guardai bene, e non per prudenza, ma per una esatta misura delle mie forze, dal fare una tale comparazione. Alla fine della mia perorazione, come quella del Marco Tullio Cicerone del Passeroni, egli scappò a dire: « Ma lei mi è estremamente simpatico! È il vero temperamento del liberale e dell'uomo indipendente ». Da quel giorno fui invitato due o tre volte alla settimana, a colazione, e talvolta restavo per le ore pomeridiane, aggirandomi nella vasta biblioteca, per accompagnarlo per la passeggiata in macchina per i colli fiorentini.

Subito dopo colazione di solito si passava in un salottino, dove si beveva un perfido caffè all'inglese; è inutile dire che da ogni parte c'erano quadri preziosissimi di grandi autori. Ricordo particolarmente un Sassetta, e poi, per scale e scalette, un Giotto e un Cimabue. Mi pareva di essere in qualche ala della Galleria degli Uffizi. « Non altrimenti

¹ Roberto Pane è un professore di architettura, abilissimo disegnatore, da me conosciuto a Caserta e a Napoli, e che io introdussi nel circolo del Croce. Si veda il racconto che il Pane stesso fa di questa sua amicizia col Croce, in « Dimensioni », gennaio-aprile 1959, Lanciano. Ci dispiace solo che egli, che ha qualità di scrittore, abbia trascurato di rappresentare quella crisi mentale, che la compagnia e la conversazione col Croce generò in lui, in origine dannunziano e seguace di D'Annunzio a Fiume.

«stupido si turba — lo montanaro ed ammirando ammuta — quando rozzo e salvatico s'inurba». Si riprendeva la conversazione conviviale, ma essa era sempre uno scambio vivace di giudizi e d'impressioni. Il Berenson amava la forma caustica e brillante, e io cercavo di secondarlo del mio meglio; in tal modo il divertimento era corale.

C'erano le visite del Croce a Firenze; e allora eravamo invitati tutti a colazione. Ma il Croce, bisogna dirlo chiaramente, era un estimatore tiepido dell'opera critica del Berenson, che egli considerava un dilettante, e sia pure dilettante di grande ingegno. Però il maestro napoletano, posto di fronte a Berenson, parlava sempre lui, e in quella maniera scintillante, che tutti sanno, senza ascoltare il suo possibile collocutore. Questa è stata sempre l'attitudine del Croce: egli insegnava a tutti, ma senza montare in cattedra, o mimeggiava i suoi giudizi critici, su per giù alla stessa maniera dell'abate Ferdinando Galiani del Settecento, così come ci viene descritto da Sainte-Beuve. Il Berenson si adombrava un poco, perché egli era maestro invece del buon conversare, come si fosse ai tempi del Castiglione e del *Cortegiano*; quando ci si alzava da tavola, talvolta mi prendeva sottobraccio, e mi portava a passeggiare nei lunghi corridoi della villa, o nei viali del giardino, e mi diceva: «Con quell'uomo è impossibile discorrere; è sempre in cattedra». Io tentavo di spiegargli quella che era la natura del Croce, perché il segreto delle mie profonde e lunghe amicizie è consistito principalmente in questo non tradire nessuno (e il Croce mi riconosceva questa dote) e per la schiettezza del mio confessarmi, senza le cautele e le reticenze che il gusto sociale vuole; con persone mediocri questo mio atteggiamento poteva dispiacere, ma con uomini di alta levatura come erano il Croce e il Berenson, il mio discorrere liberale riusciva graditissimo. Mi ripeto spesso i versi del Pier della Vigna dantesco: «Giammai io non ruppi fede Al mio signor che fu d'onor si degno». Ma a questo o a quel mio signore, non glielo ho fatto sapere, né ai loro discendenti. Io mi rendevo conto dell'antitesi dei due grandi uomini; erano due menti assolutamente opposte. Il Croce, logico quadrato; il Berenson, pungente epigrammista, fulmineo intuizionista, che si compiaceva delle definizioni brillanti e rapide. Una sera all'albergo «Porta Rossa», Alda Croce chiese al padre alla mia presenza: «Papà, come ti spieghi questa grande simpatia che Berenson ha per Russo?» «Eh, figlia cara, perché son due tipi assolutamente contrari». Credo che il Croce avesse ragione, ma nel contrasto dei temperamenti mentali c'era pure una certa coincidenza di gusto. Penso che Berenson amasse in me soprattutto quella forma oserei dire barbarica e disadorna, in cui io esprimo sempre il mio pensiero, e che naturalmente si avvicinava a quella brutalità (*coincidentia oppositorum*), raffinatissima, con cui egli pronunciava le sue sentenze. Però ci fronteggiavamo.

La villa era frequentata da belle signore dell'aristocrazia fiorentina, o da altre di passaggio. Ne ricordo una soprattutto, e dolorosamente, la Pellegrina Rosselli Del Turco, che doveva morire tragicamente a Forlì, insieme col marito, un Paolucci de' Calboli, se ricordo bene, noto per le sue virtù di raddomante, uccisi entrambi dai nazi-fascisti. Era una dama molto semplice ed affettuosa, ed era quella con la quale io mi affiatavo più facilmente; e anzi mi sono sempre un po' meravigliato, come essa non fosse commemorata con parole frequenti nei salotti dove la signora aveva avuto sempre una buona parte. Ma forse questo è il costume dell'alto vivere gentile.

Una donna, per la quale tutti nutrivamo grandissima stima, è la Nicky Mariano, la segretaria incomparabile di Berenson, donna umanissima, che aveva il grande dono di mettere gli ospiti tutti a loro agio. C'era con lei anche la sorella maggiore, la baronessa Alda Anrep; per queste due donne io ebbi una sincera e devota amicizia. Esse sono figlie di quel Raffaele Mariano, che fu insegnante di storia della Chiesa all'università di Napoli, il quale aveva sposato una signora baltica. Io ne parlo nel mio volume *De Sanctis e la cultura napoletana*. Un'altra figura degna di rilievo, era la signora Mary, la quale era enorme, ottantenne, e inferma. Il Berenson l'accompagnava alla mensa, dandole il braccio, come se stesse per condurla proprio in quell'attimo all'altare. Io guardavo tutto sempre coi miei occhi spalancati da Jeli il pastore. Essa aveva avuto

una grande simpatia per Gaetano Salvemini, e mi confidò un giorno che io gli somigliavo (indegnamente, risposi io, sprofondandomi in un inchino): «Quando partito Gaetano, piangere l'uno sulla spalla dell'altro», come essa mi diceva nel suo stentato italiano. Io conservo anzi una lunghissima lettera, d'una trentina di pagine, che Gaetano Salvemini aveva indirizzato a lei, dall'America, scritta con pugno fermo; ed essa un giorno me la volle donare, a testimonianza della sua stima. Era una specie di autobiografia dagli anni diciassette in poi (per noi meridionali, evasi dal Mezzogiorno, gli anni diciassette erano sempre una data critica, importante nella nostra storia, tanto che il mio figliolo maggiore spesso ha sorriso dei miei racconti familiari, quando io parlo della mia evasione dalla Sicilia all'età di diciassette anni!). Io misi questa lettera in uno dei tanti libri della mia biblioteca del viale Margherita, oggi viale Lavagnini. Orbene, debbo dichiarare che non l'ho più ritrovata, ma essa è lì, in qualche volume, e un giorno o l'altro sbucherà fuori. Nel '42, credo verso l'aprile, io ebbi una feroce perquisizione in casa mia, operata dal commissario Cammelli, e da quattro secondini, pur gentili, alle sue dipendenze. La perquisizione era stata ordinata direttamente da Mussolini, in uno dei suoi soliti vaneggiamenti polizieschi e furiosi, che, come vedo soltanto ora dal bel libro di Paolo Monelli, *Mussolini piccolo borghese*, doveva avere molto frequenti in quei tempi. Egli dava ordine di perquisire la mia casa, quella di Omodeo, l'altra di De Ruggiero, e infine la casa editrice di Giovanni Laterza. Il poliziesco duce si illudeva di trovare nei nostri studi di poveri diavoli, chissà quale piano strategico, qualche manifesto di sollevazione universale a mano armata. Mentre l'antifascismo crociano e nostro, se aveva un torto, era quello di essere precisamente un antifascismo platonico, fermissimo, ma un antifascismo della mente, disarmato in tutto e schivo di congiure. Però riconosco che in questo era il suo merito precipuo, poiché ci importava soprattutto di difendere i nostri studi e la dignità umana, restando in patria. La funzione del Croce, come capo dell'antifascismo nazionale e casalingo, fu precisamente questa. Dopo io ho letto molte memorie di comunisti, che avevano rischiato la vita e la galera, e preparavano le armi; e riportai anche grande impressione dei libri di Carlo Rosselli, di Gaetano Salvemini, ed Emilio Lussu, che organizzavano la lotta armata contro la tirannide mussoliniana. E allora mi sentii pieno di confusa ammirazione per l'opera loro assai più rischiosa della nostra.

Ma neanche in quel giorno, e con sì diligenti esploratori, quella bella lettera di Gaetano Salvemini è venuta fuori. «Avete trovato almeno un carteggio amoroso delle mie figliuole?», dissi ai secondini che avevano le mani insudiciate in maniera massiccia dalla polvere dei miei libri; neanche quello! Avevano soltanto sequestrato gli esercizi di greco della quarta e quinta ginnasiale che il nascente filologo Lallo teneva tutti gelosamente raccolti. Ed essi mostrarono al loro capo questi manoscritti misteriosi e cifrati, e decisero gravemente di portarli in questura per un esame molto più attento. Ma io parlavo delle molte donne che io ho incontrato nella villa «I Tatti». Berenson, elegantissimo, come un *dandy*, col suo garofano all'occhiello, talvolta scarmigliava graziosamente le chiome di coteste sue belle, e io mi ricordavo di Parini, e dei suoi versi all'inclita Nice, quando il poeta milanese con la delusa mano va cercando l'aria per stringere la cara immagine. «Sciocco vulgo, a che mormori....» con quel che segue. E allora mi venne fatta una definizione, che avevo sentito da Roberto Pane e che al Berenson piacque molto: «Lei mi sembra una specie di Landru metafisico». Il Berenson era veramente crudele talvolta, ma amabilissimo al tempo stesso, con quasi tutte le sue visitatrici. Però egli dava molta soggezione anche agli uomini.

Una volta Raffaele Mattioli, il grande amministratore delegato della Banca Commerciale di Milano, uomo letteratissimo, assai più d'un professore universitario (di quelli d'un tempo, s'intende: con quelli di oggi non oserei paragonarlo, per non recargli offesa), mi chiese di essere accompagnato ai «Tatti», perché voleva conoscere il Berenson. Il Berenson, *more solito*, fece al Mattioli, nella prima mezz'ora, il consueto esame. Erano tutti quesiti di tecnica economica, e di alta finanza, di cui io non capivo un'acca.

Il Mattioli mi pareva che sudasse freddo, e certamente egli meditava tutte le risposte, prima di metterle fuori, poiché, come mi disse in seguito, i quesiti del Berenson venivano da un cervello molto esercitato, e non dilettantesco, anche in quel campo della tecnica finanziaria. A un certo punto io volli cavare d'imbarazzo il mio amico Mattioli (o forse mi annoiavo, e non comprendevo proprio nulla, rimanendo estraneo alla conversazione), e intervenni con una delle mie trovate, e dissi: « In questo momento mi pare di respirare nel Paradiso dantesco, quando San Pietro fa l'esame a Dante. 'Dì, buon cristiano, fatti manifesto: fede che è?' ». I due conversatori si misero a ridere, e l'ospite ci invitò a fare un giro per la sua meravigliosa galleria.

Un personaggio che incontravo spesso ai « Tatti », e di cui divenni molto amico, è stato il conte Umberto Morra di Lavriano, uomo finissimo, molto colto di letteratura inglese e americana, e sempre restio a produrre letterariamente, quando ne aveva e ne ha ancora oggi le più alte possibilità. Egli taceva quasi sempre nella conversazione, ma sottolineava tutto con certi suoi ghignetti maliziosi ed affettuosi, che valevano assai più di un applauso o di un'aperta adesione. Una volta io provocai i giudizi di Berenson sul D'Annunzio, ed egli non esitò a dirmi: « Quando Gabriele veniva qui a colazione, accompagnato dalla marchesa Di Rudini, alta e possente, era un cagnolino, e non fiatava, sotto l'imperioso ciglio della sua compagna ». Trascuro di riferire i giudizi che mi dava sugli storici dell'arte, e su altri letterati e professori fiorentini, che frequentavano o avevano frequentato la sua casa; non voglio naturalmente giovarmi dei giudizi d'un defunto, per colpire quelle che potrebbero esser ritenute le mie antipatie.

Ci fu un periodo triste, in cui tutti disertarono i « Tatti », quando furono applicate le sanzioni dall'Inghilterra e dall'America, per la guerra in Africa Orientale. L'aristocrazia fiorentina (quasi tutta), sempre coraggiosa, non si fece più vedere dal Berenson; fu una buona ragione perché io andassi più frequentemente da lui, poiché per avere coraggio, come mi insegnava il Croce, basta avere le idee chiare, ed io sapevo chiaramente che non potevo perdere nulla, neanche una delle mie tante fattorie, che io ho disseminate per l'Italia, come le terre possedute e vantate da Jacopone in una sua famosa laude « Mia è la terra di Toscana, Mia è la valle spoletana... ».

Un giorno ero atteso a colazione, mentre si era scatenato un grosso temporale; arrivai con dieci minuti di ritardo alla tavola, e il Berenson, con affettuoso pio gesto, vedendomi, e un po' bagnato per giunta, esclamò: « Oh raro amico! ». Riprendemmo di lì a poco i nostri consueti conversari. Egli, un giorno, a proposito della guerra in Africa, e del nostro famoso impero, mi disse: « Come siete ingenui voi italiani! Fondate un impero coloniale, proprio nel momento in cui le colonie vanno a sparire per tutti! ». Lì per lì io rimasi ferito, ma poi, riflettendoci, gli diedi ragione: colpa della Chiesa di Roma, che secondo il detto eterno di Machiavelli, aveva ritardato la nostra unificazione. Del resto gli diede ragione la Storia, perché di lì a poco non solo abbiamo perduto tutte le nostre colonie, ma anche l'Inghilterra e la Francia e il Belgio e l'Olanda le vengono via via mollando. Le colonie avevano ragione di essere come campo di prova della civiltà europea, non già per un asservimento perpetuo di quei popoli. Questa l'arretratezza del cervello di Mussolini; un autodidatta, che arrivava con ritardo di un secolo a caldeggiare una politica coloniale ormai sorpassata, quando sarebbe bastato seminare i nostri allora molto preziosi milioni nelle terre e nei paesi della Calabria e della Lucania, per non dire della mia Sicilia. Quello poteva essere il vero impero dell'Italia, il risollevarlo di tutto il Mezzogiorno.

Continuando la persecuzione razziale, la Nicky mi chiese un giorno se potevo in qualche modo far arrivare in villa il certificato di battesimo, poiché il Berenson si era battezzato verso il 1920, in una chiesetta di Buonconvento, presso Siena. Mi rivolsi a Giorgio La Pira, il quale naturalmente fu molto felice di poter conscrivere un nuovo « capo », e un grosso « capo », alla sua greggia cattolica: il Berenson non fu poi disturbato, mi pare, ma dovette lasciare lo stesso la villa « Tatti », e rifugiarsi alle « Fontanelle », verso Careggi, una villa del marchese Filippo Serlupi, il quale era ed è tuttora

un ambasciatore del Vaticano presso la Repubblica di San Marino, e godeva però, fin da quei tempi, dell'immunità, e se ne giovava per aiutare gli amici. Quando Firenze fu liberata nell'agosto del '44, io non posi tempo in mezzo, e mi affrettai a cercare del mio grande amico, e a piedi corsi a Careggi, e poi alla villa le Fontanelle. Lo trovai steso su un francescano lettuccio, pallidissimo, direi quasi un po' giallo, ed emaciato; era visibilmente sofferente di qualche malanno, forse intestino, come del resto mi aveva avvertito il marchese Serlupi.

Dopo il 1945, io mi feci vedere molto raramente ai «Tatti», e perché ero molto impegnato nel mio lavoro, e perché facevo il rettore a Pisa, e il direttore della Scuola Normale Superiore. Mi dava noia poi veder popolata la villa «Tatti» di tanti eroi e tante eroine, che erano stati al largo finché c'era in aria qualche pericolo; su per giù mi capitò col Berenson quello che mi è capitato col Croce, nella cui casa negli ultimi anni mi dava noia veder affollate le sale da amici che non si erano mai visti né conosciuti per ventidue anni, i quali si presentavano allora tutti a chiedere il premio della loro tenace amicizia! Ma riconosco che questo è il mio torto: bisogna pure ammettere che si faccia largo al mondo degli uomini grandi, quando, in un certo senso, è cessato l'allarme.

Volli però rendere lo stesso omaggio al Berenson, e poiché il campo degli storici dell'arte è fortemente diviso in scuole e scuiolette, come il campo della medicina e della chirurgia (*auri sacra fames!*), io mi rivolsi a un critico d'arte, israelita, sperando che la conrazionalità temperasse in lui ogni malignità di giudizio. Macché! Il «ritrattista» da me invitato mi scrisse un saggio dove spirava una grande gelosia proprio di carattere finanziario, ed egli contrapponeva al Berenson storici dell'arte olandesi, che vivono in povertà. Me ne risentii con l'autore; egli mi autorizzò gentilmente a togliere le frasi più crude, e io mi indussi a pubblicare il «ritratto» perché l'avevo pur «commissionato». Però a piè di pagina dissi chiaramente che io disapprovavo i giudizi del mio collaboratore.

Questa è stata sempre la sfortuna della mia vita, dovuta forse a una certa precipitazione, che c'è nel mio carattere: amicizie lunghissime, e solidissime, giocate poi all'ultimo momento per un atto, una parola, da me non troppo bene calcolati nelle loro ripercussioni, specialmente con uomini che avevano passato gli ottanta anni. Spero che il Berenson non si sia avuto mai a male di quell'articolo di Guido Ludovico Luzzatto. Io avrei potuto scrivergli, e spiegargli come stavano le cose; ma una volta mi pare di essermi paragonato a Rosso Malpelo, il quale pigliava le busse senza protestare, proprio come se le pigliano gli asini, che curvano la schiena, ma seguitano a fare a modo loro. Il tempo, ho sempre pensato, farà giustizia di tante cose.

Ottobre 1959.

LUIGI RUSSO

IL XX GIUGNO 1859 A PERUGIA *

Il gioioso ritmo del ritornello garibaldino riporta singolarmente alla memoria, per contrasto, una mattina, triste e non lieta, per un gruppo di 1700 uomini, che si imbarcavano, lontani dalla vostra Perugia, si imbarcavano sui piroscafi destinati a condurli a Marsiglia e di là, una volta preso terra, destinati a rientrare nel loro paese natale: la Svizzera. 1700 uomini, che componevano i reggimenti svizzeri al servizio di S. M. Ferdinando II, allora, (anzi Francesco II) Re delle Due Sicilie, rimpatriavano.

* Il discorso del professor Ghisalberti ha sollevato una polemica sul settimanale *L'Espresso*. Noi pubblichiamo il testo del discorso, *come fu registrato*, per la viva curiosità che molti hanno di conoscerlo. Naturalmente noi non ci schieriamo né prò né contro Ghisalberti; crediamo anzi di venire incontro a un desiderio della libera opinione pubblica, la quale vuol rendersi conto delle parole dette dal Ghisalberti, e su cui abbiamo sentito tessere delle storie un po' favolose. (N.d.D.).

9 luglio 1859. Ho l'impressione che nessuno abbia mai tenuto presente questa data, che sembra non avere grande significato, ed in realtà ne acquista uno grandissimo se noi pensiamo che quel 9 luglio 1859 non è di gran lunga lontano dal 20 giugno, del quale questa sera noi vogliamo ricordare il significato storico.

Due giorni prima di quel 9 luglio, le truppe del II, III, e IV reggimento svizzero, al servizio di S. M. il Re delle Due Sicilie, si erano ribellate. Il generale Nunziante all'indomani, aveva dovuto farli circondare dai Cacciatori del III reggimento e da parte delle truppe rimaste fedeli del I reggimento svizzero. C'erano stati morti da una parte e dall'altra; più numerosi, come sempre accade, nel campo degli insorti. Domata a stento l'insurrezione, all'indomani gli svizzeri del Re di Napoli prendevano la via di un esilio senza ritorno.

Il ritornello garibaldino ricorda appunto questo: va fuori d'Italia, va fuori che è l'ora, va fuori d'Italia, va fuori o stranier.

Partivano effettivamente anche quegli stranieri dall'Italia del 1859; crisi di una certa importanza e di un particolare significato, quando la si accosti idealmente ad una assai più piccola crisi che, tuttavia, ci è attestata da buone e sicure fonti contemporanee, la crisi che ha preso, tra Roma e Civitacastellana, i soldati del I reggimento estero (così li chiamavano, soldati del I reggimento estero, diremo cioè: il reggimento degli svizzeri di Sua Santità Pio IX) perché partiti, secondo dicono, non solo il diario Roncalli e qualche doverosa critica, ma come dice l'anonimo caso, l'anonimo diario di un confidente di Casa Torlonia, tutt'ora inedito — ma degno di essere un giorno o l'altro pubblicato —.

Quel primo reggimento svizzero lasciò a Roma una settantina di uomini che non vollero partire, e giunto a Civitacastellana ci fu un piccolo conflitto sedato immediatamente, con i mezzi militari in uso, fra quelli che volevano proseguire nella marcia e quelli che non desideravano continuare quella marcia. Erano buoni soldati, erano validi soldati, e diremo, anche se anche nella giornata del 20 giugno a Perugia quei soldati si siano dimenticati di essere soldati per diventare, molti di loro, soltanto dei saccheggiatori, dobbiamo dire che era gente ligia al dovere, che assolveva nobilmente il proprio compito; ma fra quel giugno e quel luglio era maturato qualche cosa che mette conto di tener presente, quando ci si voglia spiegare il significato della tragedia del 20 giugno, in quello che è uno degli ultimi atti del grande dramma della crisi finale dello Stato Pontificio. Non partivano soltanto gli austriaci; dall'Emilia, dalle Legazioni, riluttavano a impegnarsi anche le stesse truppe fedeli del Pontefice e soprattutto, come avete visto da quello che vi ho detto, riluttavano a impegnarsi in una lotta contro le libertà, soprattutto le truppe del Re di Napoli, che non son più tornate a far parte di quell'esercito.

La cosa ha un suo significato.

Dicevo prima, la giornata del 20 giugno si inserisce nella sua tragicità nel dramma della crisi finale dello Stato Pontificio.

Voi avete tutti nel ricordo — o per tradizione domestica, o per evocazione che vi han dato libri o stampe o immagini di allora, e soprattutto perché la sentiamo ancora in un certo senso viva nell'aria attorno a noi — la grande importanza che ha acquistato nel nostro Risorgimento la comparsa di quella grande e insperata figura di sovrano che è stato — agli occhi non soltanto dei suoi sudditi, ma dell'Europa ammirante e della stessa lontana America, nel suo primo triennio di pontificato — Pio IX, il Papa sorridente e benedicente, il Papa che rovescia quasi con un colpo di bacchetta magica le sovrastrutture ereditate dal suo predecessore, il Papa che ha aperto le vie, le porte delle prigioni, che ha spalancato i cancelli che serravano al di là dei confini dello Stato gli esuli delle precedenti rivoluzioni: quello è il Papa che, come ha detto Francesco De Sanctis, ha iniziato in Europa la rivoluzione. E per tre anni, per tre anni il suo nome, gridato sulle vie e sulle piazze non soltanto d'Italia, ma sulle vie e sulle piazze d'Europa, ha significato: viva la libertà, viva la rivoluzione, viva la guerra contro i tiranni. Questo è stato il significato, il grande significato, del mito di Pio IX.

Sopravviene il '48 con la sua tragedia: Pio IX parte per l'esilio; Pio IX ritorna

dall'esilio. Ed è veramente impressionante il contrasto: il Pontefice è sempre lo stesso Pontefice, il sorridente e benedicente; l'animo dell'uomo non è mutato; chi lo accosta sa che in fondo i versi del Belli scritti nel '46 hanno ancora valore, di fronte a quello, a quella figura di sacerdote, che conosce l'animo del suo popolo; ma è tornato il sacerdote, non è tornato il Capo dello Stato. Quando noi leggiamo nelle cronache romane di quei tempi che descrivono i suoi primi passi nella città che altri gli ha riconquistato, il suo primo muoversi per Roma, tra l'estate e l'autunno del 1850, noi vediamo in quelle cronache che dianzi citavo, la cronaca Roncalli e l'altra di Casa Torlonia, noi vediamo che qualche cosa di mutato c'è, noi sentiamo che il Papa è riverito perché è il Capo della religione, in quanto il Capo della fede in cui tutti credono, ma non c'è nessun applauso al suo passaggio. È singolare: il giorno in cui si reca a S. Carlo al Corso il 20 settembre del '50, nessun applauso, dice il cronista di Casa Torlonia, nessun applauso al passaggio del Papa. È avvenuto qualche cosa. È avvenuto un distacco, per cui, mentre l'animo dei fedeli resta legato al Pontefice, al Capo della Chiesa, l'animo dei sudditi è perlomeno fieramente diviso al punto che i rappresentanti delle potenze straniere, accreditate presso di Lui, ne colgono ogni giorno sì può dire il segno. Abbiamo dei dispacati del 1853 in cui il rappresentante di un paese protestante, ma egli è cattolico, è un belga passato al servizio dell'Olanda, il Conte Augusto De Check Borbon dice: « Se qui vogliono imprigionare gli avversari del regime pontificio — ma come faranno a distinguerli? — qui si tratta di metter dentro la maggior parte della popolazione ». Il giudizio si riferisce per Roma; ma i viaggiatori che vanno in giro per le altre provincie dello Stato hanno la sensazione che il giudizio possa non riferirsi soltanto a Roma. Gli anni che seguono sono anni anche di nobile lavoro, di un tentativo di rafforzare lo Stato, di governarlo; ma è lo Stato che è vecchio, e non basta volontà di uomini per modificarlo. Lo Stato Pontificio è invecchiato; è un sopravvissuto.

Il grande, mirabile viaggio, è, direi, il viaggio del tentativo della riconquista spirituale dello Stato, che Pio IX fa, tra il 4 maggio e il 1° settembre del 1857, attraverso le sue provincie: è certo un gran viaggio trionfale, il viaggio trionfale di un pastore d'anime, ma un viaggio che non significa nulla per la riconquista della popolarità di dieci anni prima. Si può dire, in un certo senso, che assistiamo al fallimento politico del Governo Pontificio, proprio in quel viaggio che, indubbiamente per quella che è la grande popolarità della figura sacerdotale di Pio IX, è un autentico successo. Pensate agli incontri di Bologna, agli incontri di Ravenna con un Pasolini ed un Minghetti, pensate alle confessioni di Pio IX che dice: « Voi vorreste farmi tornare costituzionale, ma io non tornerò mai costituzionale »; pensate all'altra confessione: « Eh! caro Conte, chi è stato scottato una volta dall'acqua calda, ha paura anche dell'acqua fredda ». Cioè, effettivamente, il sovrano per cui il « Viva Pio IX! » ha significato « Viva la Libertà », è ormai passato in un altro campo; la sua figura di sacerdote rimane immutata, direi anzi, in un certo senso, ingigantita, potremmo dire che in un certo senso il culto del Pontefice comincia proprio in quel periodo in cui viene declinando effettivamente la forza della sua sovranità politica. Né di questo non dobbiamo tenerne conto, ché sta declinando questa forza. In tutte le provincie ci se n'accorge.

Badate, l'anno '57 non è un anno scelto a caso, è l'anno del grande tentativo conciliatoristico, rappresentato da questo viaggio del Pontefice attraverso le sue provincie, ma è anche il grande anno in cui Francesco Giuseppe tenta, attraverso il fratello Massimiliano, di riconquistarsi le simpatie della Lombardia e della Venezia, e, come fallisce il tentativo del Pontefice, così fallisce il tentativo della nobile figura del Principe Asburgico. Cioè l'Italia — l'Italia ha creato una barriera ideale fra sé e quelli che sono venuti meno, in un certo senso, alle sue speranze. Nessuno ha tradito. Sono parole che avevano valore cento anni fa; oggi noi siamo degli storici, studiamo gli avvenimenti e ci rendiamo conto delle ragioni che possono aver spinto gli uomini a mutare di fronte a un programma ideale, ad una affermazione, ad una promessa; ma indubbiamente nel '57 si consuma la crisi dei vecchi regimi italiani, e direi anche che si consuma la

crisi della vecchia e pure recente tradizione rivoluzionaria italiana. Fallisce il moto di Genova, fallisce il moto, in poche ore, di Livorno; fallisce tragicamente, in un grande rogo passionale, fallisce la spedizione di Pisacane. Sì, falliscono i moti rivoluzionari, ma fallisce il tentativo conciliatorista tentato dall'Austria, tentato da Roma; e sulle rovine, sulle rovine di questi due grandi fallimenti, nasce una diversa speranza che nasce in fondo, con una parola che è dell'uso d'oggi, nasce in fondo da un compromesso. Noi vediamo sorgere allora quelle che sono le possibilità realizzatrici di quella Società Nazionale la quale, in fondo, attinge molto dall'insegnamento antico di Mazzini, anche se lo adatti o lo restringa in quelle che sono le necessità offerte dalla contingente politica del momento. In fondo, quando noi vediamo rivoluzionari come un Trivulzio, come un Pallavicini Trivulzio, rivoluzionari siciliani come un La Farina, uomini di rivoluzione di spada come un Garibaldi, e in alto, forse il più alto di tutti per l'altezza del suo spirito, il vecchio dittatore di Venezia, Daniele Manin, dar la via all'unità nazionale, noi sentiamo realmente che la rivoluzione italiana è sulla fase che la porterà alla vittoria, perché, in fondo, ha conquistato, sta conquistando, anche quegli stessi ambienti che di rivoluzione non avrebbero voluto sentir parlare.

E qui direi che si inserisce la grande vicenda del 1859. Proprio in un articolo recentissimo, un maestro illustre ed un amico carissimo, il Salvatorelli, ha messo l'accento su quello che, anche per me, è l'accento fondamentale del 1859. Noi — dice Salvatorelli — guardiamo troppo alla guerra di Lombardia, noi guardiamo troppo alla guerra, sia essa regia o di popolo; questo non conta più nel '59, e lo diremo. In realtà quello che conta, quello che fa di quell'anno, un anno diverso da quello che è stato il '48 regio, è il suo enorme significato rivoluzionario. Il '59, anche se combattuto sotto le insegne di una dinastia italiana, che ha però mantenuto quelle insegne tricolori, che ha mantenuto quello statuto, è in fondo un anno di popolo, più di quanto solitamente non si dica. I patti di Plombières spiegati nella lettera del 24 luglio del Conte di Cavour, hanno sì un enorme significato; è quel significato che piace molto ai miei amici che si occupano di storie diplomatiche; tutto bello, ripartito equamente a tavolino: questo passava al Piemonte, questo va alla Francia; le provincie si distribuiscono come si allineano gli eserciti dei soldatini di piombo (se ancora giocano ai soldatini di piombo i ragazzi di oggi, sui tavolini da gioco dei bambini, almeno dei miei tempi).

Ma è diverso il significato del '59; c'è un'altra realtà che vien fuori, una realtà che cancella Plombières, una realtà che, malgrado Villafranca, porta all'Italia unita di domani; cioè un '59 che, anche se sotto etichetta regia, è un '59 che trae il suo spirito, il suo insegnamento, la sua forza realizzatrice, dall'insegnamento e dallo spirito di Giuseppe Mazzini. Ora che cosa accade in questo '59? In fondo, consentite, ad uno storico professionale come avrebbe detto Benedetto Croce, di non fare della retorica e di non abbandonarsi troppo a trasformare eventi che sono importanti e grandi per se stessi, in più importanti e più grandi di quanto non fossero stati. E consentite anche allo storico di vedere le due parti in conflitto. Consentite allo storico di criticare un poco i tempi; un po' di buona filologia non fa male.

Quando giunge a Roma la notizia che Perugia è insorta, che cosa significa questo? Significa che Perugia ritiene di poter fare quello che le sue consorelle, al di là del Po e anche al di qua del Po, hanno fatto o stanno facendo. Bologna è insorta il 12; l'insurrezione di Perugia è di due giorni dopo. Praticamente si pensa che, ormai è chiaro, è crollata, è crollata la vecchia impalcatura italiana: spariti gli austriaci o in via di sparire, tutto quanto sembra possa essere possibile, ogni realizzazione possa essere sognata; direi che hanno anche ragione a pensare questo.

A Perugia, forse, la notizia non è ancora arrivata; ma in tutte le parti del mondo, dove è già arrivata, la notizia ha colpito gli uomini come un segno di un grande mutamento in atto, e proprio, con la scomparsa dell'uomo, scomparire un mondo: l'11 giugno è morto Metternich; cioè è morto il vecchio mondo. È morto il mondo della Santa Alleanza, il mondo della Restaurazione, il mondo della conservazione; la scomparsa di un uomo

si è veramente la scomparsa di un'idea, la scomparsa proprio di un mondo ideale. Metternich è sepolto tre giorni dopo l'ingresso degli Alleati in Milano. E una grande cosa; è una cosa che ha un suo significato, e che bisogna tener presente per poter dare un significato anche a quello che avverrà più tardi, e non tanto più tardi, altrove. Dunque Perugia insorge. Perugia insorge e il suo moto ha tutta la freschezza e l'ingenuità, in fondo, dei moti di città le quali ritengono che sia possibile effettivamente la conquista della libertà in assai breve ora; ma non c'è in fondo, tranne una preparazione generica che risale a qualche tempo addietro, non c'è una preparazione concreta. Il generale, che sarà generale, quando manderà il suo rapporto, il generale Schmid, parlerà di 5 mila combattenti. Quel generale che in realtà è stato promosso indipendentemente dalle stragi di Perugia (e questo sia ben chiaro; l'avviso è comparso sul giornale di Roma il 21 giugno, e non c'era velocità d'informazione che consentisse di promuovere, proprio dal 20 al 21 giugno, generale il colonnello Schmid. Evidentemente la promozione era stata già scontata in anticipo. E vero che il Risorgimento è pieno di queste promozioni: i Governo dell'Italia Unita ha premiato, ha promosso generale anche il colonnello che ha ferito Garibaldi. Cose che succedono in tutti i campi e in tutti i settori. Ogni modo credo che la sua promozione non abbia nulla a che fare con la giornata del 20 giugno) ebbene, quel generale parla di 5000 uomini. Dove li avrebbe trovati 5000 uomini da mandare al combattimento, Perugia? Pensate che soltanto tra il 15 febbraio e il 25 marzo, cioè nemmeno nel periodo di maggiore, di più intensa immigrazione, dallo Stato Pontificio (compresa quindi la vostra Perugia) sono entrati in Piemonte circa 3000 esuli, cioè giovani che vanno a combattere nelle file dell'esercito sardo; e questi vengono dalle Romagne, vengono anche dalle Marche, e vengono dall'Umbria, vengono da Perugia, ne vengono molti anche dalla stessa Roma. Abbiamo piene le cronache del tempo: il figlio di Don Bartolomeo Ruspoli, che parte da Roma per andare ad arruolarsi ad Ivrea per combattere nell'esercito piemontese; ma addirittura il figlio del comandante della prima divisione militare dell'esercito pontificio, il figlio del generale De Gregorio, che nell'aprile scappa da casa per andare a battersi in Piemonte. Povero De Gregorio! — Esaltò poi la gloria di Schmid e dei suoi a Perugia; ma aveva ben altro rovello nel suo cuore a cui pensare, forse, in quegli stessi giorni! — Immaginate: il figlio di un generale pontificio che va ad arruolarsi nelle file dell'esercito italiano per combattere eventualmente domani contro l'esercito di suo padre.

Ora, 5000 uomini Perugia non li aveva. A contar molto (lo stesso Lattanzi ce lo dice) Perugia potrà aver avuto (e si dice in abbondanza) 2500 uomini. In realtà se noi guardiamo le cronache del tempo; e le cronache della stessa parte pontificia, i combattenti saranno stati un migliaio, non per mancata volontà di combattere, per scarsa volontà di combattere. Non c'erano armi. Lo stesso gruppo di fucili che viene portato dalla Toscana a qui, i famosi 400 fucili che sono arrivati a Perugia, ebbene quei 400 fucili ne avevano 280 in grado di sparare. A Perugia hanno raccolto un poco di armi da caccia, un po' di armi che erano state nascoste, hanno preso un poco tutto quello che poteva servire alla bisogna; cioè, in realtà, il popolo perugino è andato incontro all'assaltatore, armato della sua volontà, della sua fede e del suo coraggio, più che non delle armi materiali con le quali avrebbe potuto arrestare i 1700 uomini dell'allora colonnello Schmid, e la sua mezza batteria di 2 cannoni e 1 obice, con i quali ha avanzato da Ponte San Giovanni su Perugia. E in fondo la lotta solita dei petti e della volontà, contro le armi micidiali; è la lotta in fondo di tutti i popoli che insorgono contro quelli che, armati e tatticamente istruiti, si preparano a soffocare le insurrezioni.

Un migliaio di combattenti, non di più. Ma prendete per esempio il diario pubblicato dal vecchio Bertoccioli, e raccolto nel '907 nell'archivio storico del Risorgimento Umbro, e vi accorgete di una cosa che è veramente singolare; credo che capitì in poche rivoluzioni: questo giovanotto che ha un fucile che gli si inceppa, che prova gioia quando ce ne è uno, più fortunato di lui, che gli può passare lo Stutzen con cui può tirare un colpo; e poi si fa prestare un fucile da un altro. Cioè c'è un tiratore il quale

esperimenta due, tre, quattro fucili diversi, di cui la maggior parte non spara; cioè la maggior parte degli uomini che sono attorno a lui a battersi, sono uomini praticamente disarmati. Di fronte a questi uomini avanzano le squadre quadrate, ben comandate, dello Schmid.

Vorrei anche qui rettificare filologicamente un punto; scusate se faccio questo, ma è opportuno, anche perché è inutile che noi costruiamo delle leggende quando la realtà stessa è piena di significato ed è piena di gloria per la vostra città.

Si è pubblicato allora dal Comitato Nazionale, e si ripete ancora, il famoso ordine dell'Uditore militare (diventato sostituto del Ministro della Guerra), del Ministro delle Armi, il Nassio, in cui si parla di *agire con la massima severità* (questo è normale), e di *decapitare tutti coloro che fossero presi con le armi alla mano....* direi che basta la parola *decapitare* per far sentire che quell'ordine del giorno è stato fabbricato dopo. Perché la legge di guerra è molto semplice: chi è preso con le armi alla mano viene fucilato sul campo; e così ha fatto il colonnello Schmid. Non si è appellato ad un ordine di *decapitare*. Chi era preso con le armi alla mano nelle case nelle vostre vie e nelle vostre piazze e nei vostri borghi, veniva immediatamente ammazzato dagli svizzeri dello Schmid. Non c'era nessun bisogno di fare un processo statario, cioè c'era giudizio sommario, si era uccisi immediatamente. Quindi quell'ordine del giorno, proprio per quel verbo *decapitare*, evidentemente non è autentico o ha subito molti ritocchi.

Ma detto questo, cosa dobbiamo dire per l'altra parte?

In fondo questa città che ha scarso numero di difensori, che si battono bene, eroicamente, armati male come sono, abbandonati a se stessi, che non hanno nessuna speranza di essere soccorsi, perché, richiesti i soccorsi a Firenze non hanno avuto che parole, mandata l'adesione a Torino non hanno avuto altro che incoraggiamenti a sperare, diremo così, nello stellone d'Italia, in fondo viene abbandonata completamente a se stessa. Sono abbandonati a se stessi perché, perché Plombières da un lato, il trattato d'alleanza del gennaio dall'altro lato, la realtà francese che conta per l'Imperatore dei francesi, impediscono qualsiasi permesso agli italiani di venire oltre la linea del Po, le Legazioni e la Romagna; con quella curiosa confusione, diremo così, geografica che c'è nel testo originario della lettera di Cavour a Vittorio Emanuele del 24 luglio da Bade; quello è l'ultimo limite, cioè, in fondo — in un certo senso quelli che sono i confini dell'antico regno d'Italia, regno d'Italia fino al 1809, non oltre. Quello è di spettanza della nuova Italia, il resto no; sul resto si estende la placida ombra protettrice del generale.... il quale non permetterà mai, anche se non si muoverà da Roma, non permetterà mai che le Province dell'Umbria e delle Marche cadano sotto dominio diverso da quello papale; cioè in sostanza i perugini sono abbandonati, completamente abbandonati. Questa è la tragedia della settimana perugina; di gente la quale in fondo rivolge appelli, grida, chiamando il soccorso dei fratelli, e dai fratelli non ha, perché non glielo possono dare, alcun soccorso. È isolata, abbandonata a se stessa. E in cima a questa vostra collina i vostri avi hanno in fondo aspettato, senza speranza di domani, la fine della loro breve ed eroica resistenza. E non c'era altro da fare; hanno raccolto quel poco di popolo che potevano, quella che, nelle lettere del tempo, i rappresentanti del governo pontificio chiamano marmaglia. Era il popolo, il popolo autentico, quei buoni popolani, quei borghigiani che venivano a battersi accanto a quei legali, a quei medici, a quei professionisti, a quei mercanti, dei quali parlano le lettere di Gioacchino Pecci, il cardinale Pecci, del 25 e del 26 aprile di quello stesso anno, quando egli riconosce che in fondo, sì, numericamente non era grande il partito costituzionale a Perugia, ma come influenza era immensa: aveva tutto in mano. Questo è uno degli aspetti proprio del dramma dello Stato Pontificio; anche se materialmente quella che potremo chiamare la fedeltà, la fedeltà del popolo rimaneva legata alla figura del Pontefice, noi sentiamo che gli elementi che contavano erano tutti passati alla opposizione. Torno a ripetere: si rispettava il capo della religione, non si aveva lo stesso rispetto per il Capo dello Stato.

È il dramma dello Stato Pontificio nella sua ultima fase; è il dramma che ha vis-

suto profondamente Pio IX; è il dramma di cui forse non si rende conto il Cardinale Antonelli. Guardate nella vostra vicenda del 14-20 giugno del 1859: di fronte all'abbandono, all'uscita dalla città del Delegato Apostolico che si ritira a Foligno, fa ancora una bella figura il Cardinale Vescovo, il Cardinal Pecci, il quale è rimasto al suo posto. In quanto non amava gli insorti, li ha dipinti nelle sue lettere con parole che sono di una certa crudezza; però, proprio il Cardinal Pecci non sarebbe mai arrivato a scrivere quello che ha scritto il cardinale Antonelli. Perché Pecci ha giudicato severamente il movimento rivoluzionario, ma ha trattato (ne abbiamo le lettere), ha trattato con il Governo Provvisorio con dignità e con parole che fanno sentire in lui un autentico spirito religioso. Ebbene di fronte a questo spirito religioso del Cardinale Gioacchino Pecci, del futuro Leone XIII, ecco il linguaggio di uno che è cardinale ma non è sacerdote, e lo si sente:

infine mi giovo assicurarla del buon volere che si porta grandissimo di dare un adeguato premio alla truppa la quale tanto fece, e premiare in special modo quelli che più si distinsero.

Questo è il linguaggio di un colonnello, di un comandante di corpo, questo non è il linguaggio di un cardinale; infatti Antonelli era cardinale ma non era sacerdote; a lui mancava il magistero religioso, il magistero spirituale, che l'altro sentiva, sentiva profondamente.

Ora in questa vostra Perugia, in fondo si consuma proprio questo dramma, questo grande dramma del Risorgimento.

In fondo le rivoluzioni che si sono svolte all'ombra protettrice della bandiera, anche se lontana, ma spiritualmente imminente e vicina dell'esercito francese, dell'esercito sardo, sono rivoluzioni che si sono svolte con facilità. Gli austriaci se ne sono andati e allora i Governi Provvisori non hanno avuto nessun altro con cui combattere, hanno potuto affermarsi. Per voi gli avvenimenti d'oltre Po eran troppo lontani; per voi l'intervallo di tempo che andava fra Magenta e Solferino non bastava a garantire, a garantire la sicurezza; voi non avevate, anche se liberi dalla presenza austriaca, non avevate tale sicurezza da non dover pensare che da 150 km. di distanza potevano arrivare abbastanza facilmente le truppe pontificie efficienti e ben comandate, per soffocare il vostro moto. Una volta scomparse dall'Emilia e dalle Romagne le guarnigioni austriache, le scarse guarnigioni pontificie non desideravano altro che o darsi alla campagna o passare dall'altra parte: e qui da voi, no. Qui sono venute altre truppe straniere, anche se non erano ufficialmente straniere al modo delle austriache. Erano truppe straniere al servizio del Governo stesso dal quale la città di Perugia dipendeva. Erano solide truppe straniere; erano considerati ancora gli svizzeri buoni soldati, capaci non solo, di fare quella marcia forzata da Roma a Perugia in cinque giorni (che è stata veramente una notevole impresa) ma capaci di andare all'assalto e di fare quelle prodezze per cui la stampa europea ebbe a giudicarli molto severamente.

Perché la gloria di Perugia, la sanguinosa gloria di Perugia, non consiste soltanto nelle tre ore di combattimento eroicamente sopportato, ma consiste nel martirio a cui Perugia è stata sottoposta. E badate, e badate: bisogna rendere anche qui atto onestamente alla volontà del colonnello Schmid e dei suoi Ufficiali, che hanno fatto quello che hanno potuto, tranne qualcuno, per evitare quello che è accaduto. Ma la realtà è quello che è accaduto. Perché non basta dire che questa truppa era invelenita, come c'è nei rapporti del Lattanzi, era invelenita dalla lunga resistenza, tre ore di resistenza. La battaglia di Solferino e San Martino è durata almeno dall'alba al tramonto; qui sono tre ore, tutto sommato, per dare l'assalto al Frontone e a Porta San Pietro. Ebbene, dopo tre ore questa truppa è talmente invelenita, imbestialita dal combattimento che basta qualche fucilata sporadica, sfuggita a qualcuno, o anche intenzionalmente tirata da qualcuno dai palazzi, dalle case o dai tetti, perché questa truppa diventi un'orda di

assalitori, per cui, anche se non vogliamo credere (e io non ci credo) che le fosse stato dato il permesso del saccheggio, è certo che questa truppa si è abbandonata al saccheggio.

Il racconto del Perkins, il famoso suddito americano che per qualche momento diventò uno dei protagonisti del giornalismo europeo, è grave al riguardo. Egli ha visto uccidere sotto i suoi occhi il padrone e gli inservienti dell'Albergo di Francia; e questo è accaduto un po' in tutte le case, in tutte le strade di Perugia. È qui dove la violenza svizzera ha disonorato il nome di quelle truppe, che pure era un nome altamente onorato; ed è qui dove la debolezza di quei comandanti è diventata colpa. Ma Schmid stesso è costretto a dire nel suo rapporto, che verrà pubblicato sul giornale di Roma, che egli è dovuto entrare nelle case per fermare (il singolare è del gergo militare del tempo) per fermare il soldato. Cioè per fermare la soldataglia imbestialita, la soldataglia che uccideva una sarta e feriva le sue giovinette che erano al lavoro da lei; la soldataglia che uccideva senza distinzione popolani o borghesi; la soldataglia che inferiva per le vie di Perugia. Questa colpa non è, questa colpa non è da attribuire ad altri; è colpa dei soldati svizzeri. Ma è grave che questo episodio sia avvenuto; è grave che l'Europa si sia trovata (in un momento in cui ancora le guerre eran guerra fra gentiluomini), è grave che si sia trovata di fronte a questi episodi di saccheggio, di violenza brutale, a questo oblio voluto delle leggi dell'umanità: perché l'umanità è stata dai soldati svizzeri dimenticata in quel giorno. Ed è durato tutto quel pomeriggio, quella notte, fino alla mattina dopo: è questo che è grave. È questo che ha suscitato le proteste di uno Stocchi, del Ministro degli Stati Uniti presso la corte pontificia; è questo che ha invelenito gli articoli dei corrispondenti stranieri, dei corrispondenti italiani nei giornali stranieri. In quei giorni, badate, se voi scorrete proprio la stampa europea di quei giorni, vi accorgete del male enorme che ha fatto il Governo Pontificio. Che (diciamolo onestamente), che non sono ordini partiti da Roma, riconosciamolo. Non c'è bisogno, non c'è bisogno di attribuire ad altri quella che è una colpa specifica di gente che ha perso completamente la testa. Però sono soldati che appartengono ad un determinato governo; la illazione, anche se arbitraria, era facile, e soprattutto allora quando non c'era bisogno di ricorrere al confronto fra i documenti per vedere da che parte era la ragione o il torto; quando la causa passione e l'eroismo sanguinosamente soffocato e le grida degli esuli partiti per le vie dell'esilio, l'abbandono delle famiglie da parte di quelli che erano stati, per brevi ore, i Capi del Governo Provvisorio: tutto questo dava fermento, dava passione, faceva diventare ira o sdegno le parole che si scrivevano, che si dicevano.

Perugia rappresenta la tappa sanguinosa, in fondo, della rivoluzione italiana, che è una rivoluzione senza sangue. Voi pensate a quel '59 dove la popolazione di Firenze può salutare il Granduca che parte, e forse il segno più grave di sdegno è stato quando Bettino Ricasoli, vedendo passare la carrozza del Granduca, si è tenuto in testa il cappello ed ha incrociato le braccia ed ha guardato il suo antico sovrano che partiva senza togliersi il cappello, senza togliersi il cappello. Non gli ha tirato una fucilata, una revolverata. Firenze ha lasciato partire il suo Granduca; insomma sono partiti indenni e senza tormenti di alcun genere gli altri principi, i loro fedeli, coloro che alimenteranno negli esili abbastanza comodi il legittimismo di domani. Ma perfino le stesse truppe, le stesse truppe d'occupazione sono partite senza suscitare il bisogno nemmeno di una ritorsione dell'ultimo momento. Qui c'è qualche cosa di diverso, qui. Anche a Perugia, in fondo, la rivoluzione è cominciata alla stessa maniera come sono cominciate le rivoluzioni italiane del '59 con queste invocazioni. Illusione era, dopo queste invocazioni, che si potesse prender parte, con la guerra che aveva portato via il meglio dei giovani vostri concittadini di allora, quella guerra per cui un giorno si leggeva che arrivavano i rinforzi piemontesi, giovani da Perugia, da Foligno, dalle altre parti dell'Umbria, quella guerra a cui tutti anelavano. In fondo la rivoluzione perugina si accontentava di questo, si accontentava di inserirsi nella grande ondata liberale e nazionale per cui si stava creando la nuova Italia. Era una illusione; perché, per inserirsi bi-

sognava pure abbattere quello che Giacomo Durando tredici anni prima aveva detto che era l'ostacolo maggiore che ci fosse sulla via dell'indipendenza italiana, la presenza in mezzo alla penisola dello Stato Pontificio.

Aveva ragione, ma in quel momento, in quel momento di euforia, quando si vedono gli eserciti di Francia e di quella che è già l'Italia sul campo, l'esercito sardo, battersi e cacciare gli austriaci; quando ogni giornata porta l'eco di una vittoria o di una rivoluzione riuscita; quando si vedono combattere in queste file non soltanto i vecchi soldati del Re di Sardegna o i vecchi generaloni per cui il regolamento veniva ancora dal valore sul campo, ma accanto a loro i soldati, i generali che venivano dalle rivoluzioni della prima metà del secolo: un Cucchiari, un Fanti, un Cialdini, un Durando stesso; quando a fianco di questi generali, che dalla rivoluzione eran passati nelle file dell'esercito regio, si vede sorgere come una specie di semidio sul campo un autentico generale rivoluzionario come Garibaldi, e anche lui in divisa di generale regio, sembrò veramente che il mondo fosse mutato: tutto era possibile.

Ecco il perché della grande illusione perugina; ecco il perché della speranza di poter, creando questo Governo Provvisorio, accompagnando con cortesia Monsignor Delegato sulla via del suo non difficile e non faticoso esilio (lo accompagnò il Danzetta in carrozza), si credeva che in fondo anche Perugia avesse potuto prendere parte alla guerra di indipendenza. Cosa sarebbe avvenuto domani non si sapeva; eppure si intuiva bene, non tanto per il momento, di partecipare alla guerra, uscire da quella neutralità che faceva, di quanto rimaneva ancora dello Stato Pontificio, un anacronismo di fronte alla storia che era in cammino, un anacronismo di fronte a questa Italia che stava nascendo.

E venuto giorni fa un appello — che io ringrazio anzi i cittadini di Perugia che hanno voluto in queste settimane farmi avere tanta testimonianza della loro passione dell'un campo e dell'altro — è venuto in questi ultimi giorni anche a me un appello in cui si diceva che bisognava sì piangere e venerare i Caduti della rivoluzione, ma anche ricordarsi di quelli che erano caduti dall'altra parte. Io sono un vecchio soldato, io sono un vecchio soldato che ho pianto, ai tempi in cui comandavo la mia compagnia mitraglieri, su ognuno dei miei soldati che cadeva; e se non ho pianto sugli austriaci che i miei soldati avevano ucciso (forse io stesso avevo ucciso o contribuito ad uccidere), però ho sentito, come uomo, anch'io un senso di dolore, di rammarico per questa violenza esercitata, che aveva costretto me e coloro che credevano in me a uccidere altri uomini soltanto perché portavano una divisa di colore diverso dalla mia, e parlavano una lingua che non era quella che mio padre e mia madre mi avevano insegnato. Ma c'è anche qui distinzione. Più vicini a me i soldati della mia compagnia mitraglieri: quando li vedevo passare sulle barelle insanguinate e non potevo più loro gridare una parola di speranza o dare gli ordini che li avevano lanciati all'assalto, io mi chinavo su quelle barelle e baciavo quelle fronti diventate fredde per sempre. Il nemico lo veneravo, lo rispettavo; davanti al nemico che passava io sentivo in lui un uomo caduto nobilmente per una causa che aveva creduto, mi mettevo sull'attenti e, scusate, lo lasciavo andare, non lo baciavo. Avrò avuto torto, come cristiano avrò avuto torto, ma c'era una differenza tra quelli che erano caduti battendosi per l'ideale in cui avevo creduto, e quelli che erano caduti battendosi per l'ideale che era il loro ideale e non il mio. È ingiusto, lo so, ma anche di fronte ai morti di Perugia sia concesso, sia concesso di pensare che coloro che sono caduti combattendo nella grande illusione, nella grande speranza della libertà, ci sia permesso, ci, sia permesso stabilire la distinzione tra quelli che sono eroicamente caduti al loro posto di combattimento: salutiamoli come soldati scomparsi durante la battaglia; ma serbiamo, o almeno alcuni di noi serbino il loro omaggio e il loro affetto per quelli che sono caduti per la libertà.

Gli altri, in fondo, quella libertà la volevano soffocare (*Applausi*). (*Interruzione della registrazione per cambio della bobina*).

Qualche appunto stenografico:

« La vostra passione è potuta esplodere come in altre città italiane come Bologna ecc..... Illusione durata al 1° settembre, poi di nuovo dominio di Pio IX ».

Riprende la regolare registrazione:

.... ma di quella libertà che sarà conquistata in ben altro modo nel 1860, il prologo sanguinoso ma degno, doloroso ma grande, il prologo scritto dai vostri padri che tra il 14 ed il 20 giugno hanno sperato nella libertà, e il 20 giugno, col proprio sangue e con la propria vita hanno sottoscritto quella loro fede nella libertà. (*Applausi*).

ALBERTO MARIA GHISALBERTI

(Musica: « La bandiera dei tre colori »). (*Applausi*).

L'ASSALTO ALLE PENDICI BASSE DEL PARNASO

Ci pervengono continuamente volumi di versi o di novелlette, con una intimante sollecitazione di giudizi, e che siano redatti proprio dal direttore. Tali chieditori a noi ci fanno l'effetto di quegli invitati a pranzo, che vogliono scegliersi il posto a tavola loro, e non aspettare che decida la padrona di casa. Anzi il loro atteggiamento è peggiore, perché essi non sono nemmeno invitati. Se ci riduciamo a dire questo, il lettore può immaginare come sia troppo esercitata e ormai rosa la nostra pazienza di uomini generosi ma non lascivi, come dicono a Pisa, cioè lassisti. Questa rivista è già al quindicesimo anno di vita, e noi siamo grati a questo pubblico di messaggeri di poesia, che ci trasceglie in mezzo a tutte le altre riviste; ma poiché noi non ci facciamo illusioni, è molto probabile che tali richieste siano avanzate a tutte le altre riviste. C'è tale frenesia in cotesti corrieri delle Muse, che noi, per volgere il discorso in celia, ricorderemo un passo di un melodramma del Metastasio, dove tutti gli eroi si insatiriscono per il loro eroismo e chiamano il mondo tutto a spettatore dei loro sublimi tormenti. Sentenzia Attilio Regolo: « Qui si deride Pur che gloria produca, ogni tormento ». Noi ci troviamo a commentare cotesta velleità coreografica di gloria, con le parole ingenuie che il poeta mette in bocca a Barce, che è una povera cartaginese:

Che strane idee questa produce in Roma
avidità di lode!...
Di gloria un'ombra vana
in Roma è il solo affetto;
ma l'alma mia romana,
lode agli dei, non è.

Anche noi non siamo romani, né romanisti né laziali; ma siccome viviamo in solitudine e siamo sovraccarichi di lavoro, talvolta ci assale la malinconia per tali troppo affollati concorsi di poeti e novellieri, quasi che in Italia non ci sia da fare altro. Tale proliferazione apollinea per noi ha un'origine patologica; la fungaia dei verseggiatori si è manifestata sempre nei secoli di decadenza. Per l'Italia ci sono diverse attenuanti: c'è stata sempre una certa esuberanza di vita letteraria, e sotto il regime chiuso del fascismo, lo scrivere versi poteva sembrare una evasione dai rumori e dall'invasione delle parate trionfali. Ottimisti e benigni sempre, per qualche tempo abbiamo pensato che tutto cote-sto verseggiare di solitari poeti fosse una specie di opposizione tacita al fascismo; ma ora ci dicono che c'è una vita democratica, la quale permette a tutti di esprimere se stessi in

qualche onesto studio e in qualche attività più dignitosa e meno vacua. Dovremmo concludere allora che si tratta di una vita illusoria di libertà? Questo forse non è vero, perché si tratta piuttosto di un fenomeno di disoccupazione. Ma che cosa è la disoccupazione, se non un fenomeno economico-politico? Parafrasando una celebre battuta di Vittorio Alfieri, si potrebbe dire che *non c'è libertà dove c'è disoccupazione*. Non desideriamo risalire alla solita Arcadia, però bisogna riconoscere che c'è un certo arcadismo diffuso nei nostri tempi, alimentato e denunciato anche dai numerosi premi letterari che fioriscono nella penisola. Riteniamo legittimi i premi letterari, solo perché siamo in un paese di mercato depresso; dove c'è penuria e sproporzioni di guadagni, bisogna pur intervenire in qualche modo, con dei terni a lotto, o con la sisal o con i vari enalotto, per tirare su le condizioni e le illusioni di questo o quel povero diavolo, mentre è in gioco il problema della collettività e della massa. I premi letterari sono anticollectivistici per eccellenza; i premi letterari nella loro maggioranza hanno un carattere assistenziale. Sotto il fascismo c'erano i grandi seccatori, che, in forma quasi anonima, al telefono o per le strade facevano la questua per questo istituto o quella comunità, bisognosi d'aiuto (oh! tormento delle nostre passeggiate domenicali a Firenze, in via Cavour e in via Martelli!); ora ci sono le sisal, gli enalotto, il tradizionale gioco del lotto, e i premi letterari. Ci si mette di mezzo anche la televisione, la quale almeno una volta la settimana fa un'ingiustificata propaganda a questo o quello scritturucolo, che ha sempre vicino suo grande Giovanni Verga, sicché i direttori dei giornali e riviste sono successivamente assillati, straziati, da richieste di giudizio, e i postulanti si sentono offesi se i critici si rifiutano di giudicare, quando essi sono stati avvallati da un qualche gerarchetto della Rai o Televisione. Ma si vorrebbe dire a codesti costoro che i loro incompetentissimi giudici sono persone che il pubblico crudele chiama « morti di fame » « raccomandati di ferro », « scagnozzi » del regime trionfante.

Dopo questa premessa che non vuole toccare nessuno in particolare, ma vuole soltanto spiegare un costume, diamo qui un elenco di libri che ci sono arrivati in queste ultime settimane e di cui si parlerà via via, ma soltanto, beninteso, di quelli che meritano un giudizio, e ve ne sono dei degni, e per opera di collaboratori specializzati. Ecco l'elenco: GIULIO ARCANGIOLI, *Transumanze*, Parma, Guanda, 1959, pp. 118; ENNIO BONEA, *Ho cercato altri cieli*, Padova, Rebellato (« Zecchini d'oro »), 1959, pp. 38; EMMA GIANTURCO, *La città che s'illumina*, Padova, Amicucci, 1958, pp. 71; ADOLFO JENNI, *Addio alla poesia*, Parma, Guanda, 1959, pp. 103; BIAGIO MARIN, *El fogo del ponente*, Venezia, Neri Pozza, 1959, pp. 104; ARTURO ONOFRI, *Orchestraire, Arioso* (con una notizia critico-biografica di Giorgio Vigolo), Venezia, Neri Pozza, 1959, pp. 132; GUGLIELMO PETRONI, *Poesie*, Venezia, Neri Pozza, 1959, pp. 59; MARIA LUISA SPAZIANI, *Luna Lombarda*, Venezia, Neri Pozza, 1959, pp. 59; LUIGI VENTURA, *Bello è il tramonto*, Firenze, « La Vela », 1960, pp. 63; GIORGIO VIGOLO, *Canto del destino*, Venezia, Neri Pozza, 1959, pp. 99.

La conclusione di questo nostro discorso vuol essere assolutamente pacifica e cortese nei riguardi di tutti. Ci inviino pure i volumi di versi, ci inviino pure i loro novellieri, i loro romanzi (ma non dattiloscritti, veh!, ché non siamo pubblici lettori).

La direzione e la redazione, che è composta da alcuni solitari che potremmo chiamare i solitari di Portofelice (poiché non possiamo parlare di Portoreale), sempre per volgere il discorso in cella, sanno da sé quello che possono fare e quello che possono trascegliere.

LUIGI RUSSO

LA LIBIA E IL MONDO ARABO

L'opinione pubblica italiana poco conosce della Libia e degli altri paesi arabi, pochissimo del movimento di liberazione e di unità che tende a ricostruire dall'Atlantico all'Indiano la patria araba, ancora frazionata da molti confini: Repubblica Araba Unita,

Yemen, Sudan, Irak, Giordania, Libano, Arabia Saudita, Kuwait, Bahrein, Al-Qatar, Oman, Costa dei Pirati, Aden, Hadramùt, Marocco, Algeria, Tunisia, Libia e Palestina — quest'ultima non più esistente geograficamente, ma sempre presente nelle aspirazioni arabe non ostante la costituzione dello Stato di Israele — terre destinate prima o poi a ricostituirsi in nazione, chiudendo il lungo periodo dello smembramento voluto dalle potenze straniere per i loro interessi. Giorgio Assan, pur mettendo a fuoco la realtà della Libia, non perde mai di vista la più vasta realtà del mondo arabo.

Un volume di Giorgio Assan, un intenditore del mondo arabo, — chiuso da numerose interessantissime tavole, alcune delle quali sono splendidi documenti fotografici — accompagna il lettore in un lungo viaggio attraverso la Libia, secondo un metodo — fa notare Roberto Battaglia nella sua dotta prefazione — non frequente nella nostra letteratura politico-sociale, ma piuttosto abituale a quella anglosassone, « il metodo di considerare il lettore un turista di eccezione, presentandogli via via tutti gli aspetti della realtà, intrecciando le impressioni di colore alla esposizione dei dati oggettivi, le sensazioni di viaggio all'indagine storica vera e propria ».¹

Tra tutti i paesi arabi la Libia è certamente il più noto all'Italia, per essere stata una terra di conquista nel 1911 ed essere rimasta una colonia italiana fino al termine della seconda guerra mondiale. Soggetta dal 1948 al 1949 all'amministrazione militare britannica, che tentò di stroncare il nazionalismo libico appoggiato alla Lega Araba, e al tempo stesso di fomentare il movimento anti-italiano, la Libia raggiunse il 24 dicembre 1951 l'indipendenza; quel giorno venne firmato l'atto di trasferimento dei poteri da parte della Gran Bretagna e della Francia al Regno Unito di Libia, che nasceva — scrive Assan. — mercè un abile compromesso tra le aspirazioni occidentali e il movimento nazionale dei libici. « Francesi e Italiani erano affatto convinti che il tempo avrebbe lavorato per loro... per alcuni anni, ritennero che il paese si sarebbe frantumato riattualizzando i loro disegni perché le economie delle tre province erano, e in gran parte sono, condizionate politicamente dall'Italia, dalla Gran Bretagna e dalla Francia. Tali convincimenti si basavano inoltre su pretese, gravi differenziazioni tra tripolitani e cirenaici.... Un solo elemento, in ogni caso, non era stato considerato: l'imponderabile forza di coesione dei tre popoli con il connettivo del comune anti-colonialismo ».

Questo resistentissimo connettivo dell'anticolonialismo e del sentimento della patria araba è lo stesso che ha cementato l'unione, nella Repubblica Araba Unita, dell'Egitto con la Siria. Giorgio Assan ha inserito, alla vigilia della pubblicazione, nel volume sulla Libia — il cui titolo originario era *La Libia dopo di noi* — una trattazione di ottanta pagine (da p. 81 a p. 162) che ha trasformato il titolo in quanto l'attenzione dell'autore si è rivolta, grazie a quella trattazione, a tutto il mondo arabo, la cui generale conoscenza è necessaria per meglio rendersi conto dei problemi e delle realtà specifiche della Libia. In queste pagine egli tratta il vasto problema della nazione araba e del movimento di liberazione e di ascesa dei popoli arabi: fino ad ora vi erano in Italia varie preziose pubblicazioni sulla storia degli arabi, ma nessuna seguiva il filo conduttore della lotta per l'indipendenza e metteva a fuoco il problema della nazione araba: un'idea molto attuale che si presenta evidentemente con sempre maggiore urgenza agli studiosi del mondo arabo, se già due anni or sono, di ritorno da un viaggio nella Repubblica Araba Unita, o meglio di quella che sarebbe divenuta alcuni mesi dopo la Repubblica Araba Unita, io stessa per la prima volta la prospettai a due editori italiani, presso uno dei quali giace da oltre un anno, nelle sue terze bozze, un mio libro in proposito, che pare debba veder presto la luce. Ma mentre nel libro di Assan è messa a fuoco la realtà della Libia, il mio libro puntualizza invece la realtà della R.A.U., che del movimento nazionale arabo è divenuta il caposaldo.

¹ GIORGIO ASSAN, *La Libia e il mondo arabo*, Roma, Editori Riuniti, 1959, pp. 234. — Il volume è uscito in settembre, alla vigilia della partenza dell'autore per il Cairo, come corrispondente di un quotidiano indipendente di Roma.

Mi sia consentito a questo proposito esprimere la sola riserva al lavoro di Giorgio Assan, nel resto così documentato e completo: laddove, giunto alla conclusione della trattazione storica sul mondo arabo, egli prospetta l'attuale dissidio tra l'Irak e la R.A.U. e ne analizza le ragioni, egli mostra di ritenere essenziale, a questo dissidio, il divergente punto di vista riguardo al modo di realizzare l'unità dei popoli arabi, sostenendo il partito comunista iracheno insieme ad altre correnti politiche minori l'opportunità di una federazione, e sostenendo invece la R.A.U., insieme con il Bath (partito socialista) iracheno, la necessità di un'integrazione dell'Irak con la R.A.U. In questa polemica il Cairo — scrive Assan — inserì la polemica contro i comunisti, in quanto la borghesia egiziana volle respingere, con una «dura repressione anti-popolare», le richieste di democratizzazione interna avanzate dal proletariato.

La realtà non è così semplice, ed io, che personalmente mi sono recata al Cairo dopo la crisi R.A.U.-Irak ed ho avuto quindi un'esperienza più recente di quella di Assan, ne ho tratto il profondo convincimento che non è affatto il contrasto integrazione-federazione il motivo determinante il dissidio. A parte quanto ebbero a dirmi il vicepresidente della R.A.U. Akram El Hourani ed altre eminenti personalità, circa l'atteggiamento prudente delle autorità egiziane e siriane di fronte alle proposte provenienti all'indomani della rivoluzione irachena del 14 luglio 1958 da Bagdad per una immediata integrazione, è un fatto che da gran tempo, dal Cairo e da Damasco, sono giunte voci che hanno dichiarato la non influenza della forma attraverso la quale verrà realizzata l'unità dei popoli arabi e in particolare di quello iracheno e raùta, e voci che, lungi dal reclamare l'integrazione, hanno chiesto un'amichevole spiegazione attraverso incontri diretti: lo stesso Nasser più volte ha invitato Kassem — invano — a un incontro.

In realtà il dissidio tra il Cairo e Bagdad, apparentemente sorto sulla forma di collaborazione tra i due Stati, destinata ad attuare la solenne affermazione costituzionale dell'appartenenza di entrambi i paesi alla «nazione araba», verte più sostanzialmente sulla questione del carattere e della precedenza da dare alle riforme di struttura economica e sociale, sostenendo alcuni ambienti politici, come quelli comunisti, dell'Irak, la necessità di questa precedenza nei confronti dell'esigenza di una integrazione araba, e sostenendo invece i nazionalisti iracheni, egiziani, siriani, che l'unione, sotto l'una o l'altra forma, è esigenza primordiale per resistere al sempre incombente pericolo imperialista. Prima della rivoluzione irachena dirigenti politici come lo stesso capo del partito comunista siriano mostravano di anteporre l'esigenza di coesione interna ed esterna a quella di una riforma di strutture sociali; dopo la rivoluzione del 14 luglio 1958, anche se l'uscita dell'Irak dal patto di Bagdad e la diminuita tensione dell'accerchiamento contro l'Unione Sovietica nel Medio Oriente costellato di basi militari occidentali rende meno probabile un attacco imperialista quanto meno come aggressione armata, non è certo venuta meno l'esigenza di unità che sola può garantire al mondo arabo il suo avvenire.

In quella zona del mondo, l'imperialismo si trovava di fronte due nemici: la forza del nazionalismo arabo da una parte, l'influenza dell'Unione Sovietica e quella, sia pur soltanto iniziale, dei partiti comunisti dall'altra: la situazione che si è prodotta con il contrasto tra l'Irak e la R.A.U., tra il Cairo e i partiti comunisti arabi, che ha rischiato a volte di divenire contrasto tra la R.A.U. e l'U.R.S.S., ha fatto in definitiva il giuoco dell'imperialismo e del colonialismo, che ha sempre ritardato il processo di indipendenza e di sviluppo economico e sociale dei paesi arabi col tenerli impegnati nella difesa del fronte esterno, nei reciproci dissidi, nei contrasti interni.

Una volta cementata l'unità araba e rafforzato il fronte verso l'esterno, sarebbe forse più facile realizzare, con maggiore serenità, le necessarie riforme sociali, alcune delle quali la R.A.U. ha avviato seguendo il sistema del «socialismo cooperativo», e l'Irak ha iniziato ma non proseguito col ritmo auspicato dagli elementi più avanzati di quel paese.

Ritiene Giorgio Assan che non sia possibile a Nasser una politica analoga a quella

di Tito e di Nehru; perché, egli scrive, « si fonda sul fallace presupposto che l'Occidente abbia ormai riconosciuto agli arabi il diritto a creare una patria comune »; dovrebbe quindi Nasser, ci par di capire, secondo l'autore, appoggiarsi piuttosto all'Unione Sovietica che non all'Occidente. Ma se è certo che l'U.R.S.S., per il suo connaturato anticolonialismo, è la naturale alleata del movimento di liberazione dei popoli arabi, è altrettanto vero che soltanto in una posizione di equidistanza e di neutralismo attivo — quale ha assunto la Repubblica Araba Unita — il mondo arabo può compiere il suo naturale destino, che è quello di ponte tra l'Occidente e l'Oriente, e potrebbe assumere col tempo un ruolo di primo piano nel consolidare un'atmosfera di distensione internazionale; così come è vero che questa posizione ha allontanato dalla R.A.U. la guerra fredda, che nel Medio Oriente ha avuto, nel dopoguerra, uno dei suoi principali obiettivi. Oggi — scrive Assan — « U.S.A. e Gran Bretagna guardano ad Abd an-Nàsèr con fiduciosa attesa; però al presidente egiziano si addice comunque il noto apologo inglese: l'uomo che cavalca la tigre — nella fattispecie il movimento nazionale arabo — non può discenderne anche se lo vuole, altrimenti la tigre lo divora ». Che questa « fiduciosa attesa » ci sia può essere un fatto, così come è un fatto che l'Unione Sovietica ha un particolare interesse a considerare con attenzione la situazione irachena, circondata com'è da basi strategiche occidentali nel Medio Oriente e interessata a creare nelle vicinanze dei propri confini una zona per lo meno neutrale, ma è certo che — se da una parte l'indebolimento dell'Unione Sovietica in quella zona del mondo potrebbe significare la scintilla della guerra atomica e la rovina per lo stesso mondo arabo, — dall'altra l'abbandono della linea neutrale da parte di Nasser in favore del blocco orientale potrebbe egualmente significare guerra e rovina per l'assalto che subirebbe da parte dell'imperialismo. Tuttavia non è certo Nasser l'uomo che cederà all'Occidente, e per il quale possa venire il momento di voler discendere dalla « tigre » nel movimento nazionale arabo. A chi non l'avesse intuito, il tempo potrà riservare molte sorprese.

OLIVIA ZARA ALGARDI

RETTIFICA

Riceviamo e pubblichiamo. Laurea a Napoli, o laurea a Pisa, è un fatto contingente; è la scarsa validità dei titoli del Varanini che ci ha mosso a scrivere contro di lui, come contro altri che gli si possono affiancare. Egli era il più noto al direttore della rivista, perché scolaro a Pisa.

Pisa, 25 ottobre 1959

Caro Russo,

un amico ha richiamato la mia attenzione sulla tua « schermaglia » *Quod non fecerunt barbari...*, in « Belfagor » del 30 settembre, p. 614 sgg.

Non entro in polemica: le polemiche non sono di mio gusto e si fanno male con chi protesta stima e affetto; voglio soltanto precisare alcune circostanze di fatto, sulle quali tu sei male informato. Sono certo che tu vorrai pubblicare la mia rettifica.

1) Non è vero che il Varanini, « genero di G. B. Picotti », come tu ripeti due volte, prima studente a Pisa, sia « poi emigrato tacitamente, senza motivo, per la laurea a Napoli ». Il Varanini, già dichiarato idoneo negli esami per la Normale, frequentava, come studente, il mio seminario di storia medievale e moderna ed era da me ritenuto valentissimo; gli avevo già assegnato una tesi su argomento difficile e delicato. Essendosi egli fidanzato poi con una mia figliuola, non ritenni conveniente che continuasse a lavorare sotto la mia guida; lo indirizzai a te, che lo avevi giudicato assai favorevolmente in un esame speciale; tu gli desti l'argomento per la tesi. Fu poi chiamato alle armi e stette più mesi in Calabria. Si laureò a Napoli, secondo una legge proposta dall'allora ministro Omodeo, nel gennaio 1944, quando era assolutamente impossibile giungere a Pisa e da

Pisa nemmeno si poté chiedere il *curriculum*. A te scrisse; ma probabilmente, in quei tempi burrascosi, la lettera è andata perduta.

2) A Lecce non esiste solo un « commentato Magistero », ma una Facoltà di Lettere, la quale è diretta da un Comitato tecnico formato dai colleghi Spongano e Traglia e da me. Gli uomini « giunti al culmine di settant'anni e passa », che insegnano a Lecce, sono due soli, Carlo Battisti a Lettere per glottologia e filologia romanza, Diego Valeri al Magistero per il francese. Non so se a loro si possa attribuire la qualifica di « vecchioni »; non mi risulta che l'uno o l'altro sia « cattolico » (non l'ho mai domandato!); so che hanno prestato a Lecce servizio eccellente e che Battisti ha donato all'Università la sua biblioteca.

Ti saluto cordialmente

G. B. PICOTTI

PREGHIERA AI LETTORI

Se qualche lettore si trovasse a possedere il fascicolo 2 del 1946 di «Belfagor», e insieme il «Quaderno» sulla Controriforma, uscito nel 1948, esauriti presso la Casa Editrice, è pregato di mettersi in comunicazione col Direttore, il quale è disposto a pagare questi due fascicoli a prezzo di antiquariato. (LUIGI RUSSO)

RECENSIONI

F. W. J. SCHELLING, *Lettere filosofiche sul dommatismo e criticismo*, introduzione, traduzione e note a cura di Giuseppe Semerari, Firenze, Sansoni, 1958, pp. XLII-162.

Le schellinghiane *Lettere filosofiche sul dommatismo e criticismo*, tradotte per la prima volta in italiano dal Semerari (che è anche autore di una interessante *Interpretazione di Schelling*, Napoli, L. S. E., 1958), compaiono nel mondo filosofico tedesco nel 1795, in un momento storico, quindi, potentemente alimentato dai dibattiti sollevati dalla istituzione kantiana, che è pur sempre il problema centrale del tempo speculativo. Le discussioni si erano essenzialmente puntualizzate sul problema del rapporto tra idealismo e realismo, che era stato aperto dalla interpretazione jacobiana della *Critica* e dal suo celebre dilemma: o idealismo o realismo, I *Briefe* non si limitano a riflettere i momenti più drammatici del dibattito, ma lo orientano in una direzione che sarà decisiva nel promuovere il rinnovarsi dialettico dell'idealismo tedesco. Essi rappresentano, quindi, un testo fondamentale per chi voglia ripercorrere le fasi della disputa filosofica dell'ultima parte del Settecento tedesco. La traduzione del Semerari, condotta sul testo della edizione di Manfred Schröter (*Schellings Werke*, I Hauptbd., München, 1927, pp. 205-261), merita il più alto elogio, anche perché elimina molte inesattezze presenti nella traduzione francese di S. Jankélévitch (Paris, Aubier, 1950).

Quando Schelling pubblica i *Briefe*, la coscienza speculativa è particolarmente impegnata a misurarsi col dilemma posto da Jacobi. Ma il problema di fondo è sul come debba essere interpretata la *Critica* kantiana. Essa è idealismo o realismo? Jacobi aveva creduto di poter sorprendere, nella istituzione kantiana, la contraddittoria presenza di due sistemi, l'idealismo e il realismo. Questa individuazione era, però, condizionata dalla persuasione che Kant avesse avuto un intento sistematico. Proprio nella soddisfazione di questa esigenza sistematica, Kant si sarebbe venuto a trovare, secondo Jacobi, nella imbarazzante situazione di dover assumere una posizione realistica nell'Estetica trascendentale e una posizione idealistica nella Analitica trascendentale, con la dimostrazione della fenomenicità del nostro conoscere. Bisognava uscire dalla contraddizione. Poiché l'interpretazione avanzata da Jacobi era condizionata dal presupposto che Kant avesse voluto fondare il sistema, gli interventi nel dibattito non potevano che dirigersi a mettere in questione proprio quel presupposto. Questa è la posizione di Schelling. Le *Lettere filosofiche* ne sono una vigorosa testimonianza. Ma per una piena intelligibilità della prospettiva schellinghiana, bisognerà ricordare la posizione assunta da Fichte. Essa è già contenuta, sebbene implicitamente, nella *Grundlage* del 1794, dell'anno prima, quindi, dei *Briefe*. La chiarezza sarà, però, raggiunta da Fichte nella *Zweite Einleitung* del 1797, quindi dopo la pubblicazione dei *Briefe*, la cui lettura lo stimolerà ad acquistare consapevolezza della inadeguatezza della interpretazione schellinghiana di Kant. Per Fichte, la alternativa non sussiste, perché l'idealismo trascendentale è capace di soddisfare, dal proprio interno, le esigenze del realismo. Ciò che,

invece, il realismo non può fare. Che cosa significa, per Fichte, realismo? Questo punto è fondamentale. Il realismo che l'idealismo trascendentale assume a proprio oggetto, è il realismo della coscienza comune, la credenza della coscienza vivente nella esistenza di un mondo. Poiché fonda o rende intelligibile questa credenza, l'idealismo trascendentale è il sistema stesso del realismo (si veda la puntuale ricostruzione del dibattito in ARTURO MASSOLO, *Il primo Schelling*, Firenze, Sansoni, 1953). Fichte ritiene che Kant stesso aveva orientato in questa direzione il problema del rapporto idealismo-realismo, perché aveva scritto, nella prima edizione della *Critica*, che l'idealista trascendentale può essere un realista empirico. Ponendo con la sua alternativa un'antitesi tra idealismo e realismo, Jacobi aveva negato all'idealismo la capacità di dedurre la coscienza vivente o reale. Per Fichte, non c'è che un sistema, ed è l'idealismo trascendentale, il sistema stesso del realismo.

L'intervento di Schelling, quale si configura nei *Briefe*, è molto penetrante e sembra avere dalla sua qualche dichiarazione dello stesso Kant. La *Critica* non è minimamente intesa a fondare un sistema, quale che sia: idealismo o realismo. Essa non è altro che *critica*, esplorazione, quindi, della struttura o della essenza originaria della ragione umana, per derivare da essa la possibilità della costruzione dei due sistemi opposti (idealismo e realismo). Come canone o propedeutica per i sistemi, la *Critica* non è sistema, non offre che i principi per possibili costruzioni. In che senso?

Determinare in profondità che cosa significhi, che cosa rappresenti la *Critica* kantiana, è per Schelling un'azione pregiudiziale per risolvere il dibattito sull'idealismo e sul realismo. La *Critica* è una esplorazione sulla essenza originaria dell'uomo, di questo essere finito (cfr. seconda *Lettera* e quello che ne dice il Semerari nella *Introduzione*, p. xxiv sgg.). La conoscenza è possibile per l'uomo solo per ciò che l'oggetto è condizionato dal soggetto. Che la conoscenza umana è implacabilmente costituita dalla compresenza del soggetto e dall'oggetto, significa che la sintesi conoscitiva non può che essere condizionata dall'antitesi soggetto-oggetto. Quando il dommatico (il realista) pretende di realizzare la conoscenza dell'Assoluto che egli pone come oggetto, la sua pretesa risulta, quindi, teoreticamente confutata, per ciò che il sapere, per il suo stesso esserci, esige la compresenza del soggetto e dell'oggetto. Una sintesi puramente oggettiva, che prescinda, cioè, dal soggetto, è, per noi, irrealizzabile.

Da questa brillante esplorazione schellinghiana, risulta che nessun sistema (né il criticismo o idealismo né il dommatismo o realismo), può esprimere l'Assoluto, perché l'Assoluto è al di là del dualismo di soggetto e oggetto da cui e criticismo e dommatismo risultano. Che cosa diventa allora l'Assoluto? Diventa oggetto di un'azione infinita, di uno sforzo infinito. La *Critica* è lì ad insegnarci che la ragione teoretica, se vuole adempiere la sua esigenza di unità, non può che cedere il campo all'azione realizzatrice, ad insegnarci che, se restiamo nel piano teoretico, noi non possiamo decidere: « *La Critica della ragion pura* non è destinata a fondare esclusivamente un qualche sistema.... piuttosto essa, a quel che io intendo, è orientata a dedurre dalla essenza stessa della ragione, la possibilità di due sistemi direttamente opposti tra di loro » (*Lettere*, tr. Semerari, p. 36).

Il conflitto tra i sistemi non sorgerebbe né sarebbe sorto senza un'opposizione che si produce originariamente nello spirito umano, quando esso si mette fuori dell'Assoluto. Il compito della filosofia è di risolvere il conflitto, non però, sul piano teoretico che non lo permette perché esso vive della dualità, bensì sul piano pratico, con una scelta. Se il sistema è inevitabilmente atto pratico, la scelta può cadere o sul dommatismo (realismo), ed in questo caso, l'uomo annulla in sé ogni libera causalità (« Il mio *destino* nel dommatismo è di annientare in me ogni libera causalità..., di restringere sempre più i limiti della mia libertà, per allargare sempre più quelli del mondo oggettivo.... », *Lettere*, tr. cit., p. 88), o sull'idealismo (criticismo) che celebra l'attività infinita dell'Io. Al dommatismo, che pone l'Assoluto come oggetto, Schelling oppone il criticismo che pone l'Assoluto nell'attività infinita dell'Io («... questa esigenza, io posso ora soddisfare

attraverso uno sforzo infinito di realizzare l'Assoluto in me stesso....», *op. cit.*, p. 89). In questa affermazione e celebrazione della libertà umana nei *Briefe*, il giovane Hegel non scorge altro che una *Erscheinung der Zeit* (cfr. *Hegels theologische Jugendschriften*, hrsg. Nohl, Tübingen, 1907, p. 350).

La filosofia kantiana è, quindi, per Schelling, essenzialmente una filosofia della libertà. Gli sembra, per ciò, un vero e proprio scandalo il fatto che i teologi di Tübinga si servano della filosofia kantiana per puntellare la loro vecchia scienza. Schelling, che si muove in una prospettiva speculativa che non è sollecitata da interessi politici, non sa darsi ragione di come ciò possa accadere. Le *Lettere filosofiche* sono motivate da una esigenza esplicitamente polemica contro il fraintendimento che i teologi di Tübinga compiono della filosofia kantiana. Ma anche i *Briefe von und an Hegel* (herausgegeben von J. Hoffmeister, Hamburg, 1952) gettano forte luce sia sull'ambiente ufficiale di Tübinga che sul rapporto tra Schelling ed Hegel in questi anni (1794-1796) decisivi per la formazione di entrambi i filosofi. Il Semerari, nella Introduzione alla traduzione delle *Lettere*, attinge ampiamente dal carteggio tra Schelling ed Hegel e ne ripercorre i momenti più suggestivi ed interessanti. In una lettera della fine di gennaio 1795, Hegel, rispondendo a Schelling, che gli aveva comunicato notizie sulla situazione a Tübinga — da dove Hegel era partito per iniziare la dolorosa vita del precettore —, e manifestato il suo forte sdegno per il tradimento dello spirito della filosofia kantiana (la filosofia della libertà) da parte dei teologi di Tübinga, rintraccia nella situazione storico-politica la giustificazione di quel fraintendimento, non quindi, in una incapacità speculativa dei teologi. L'ortodossia è strettamente legata alla difesa di interessi temporali (*Intr.*, cit., p. xvii). Hegel può affermare ciò perché l'interesse che lo muove è tematicamente politico.

Ciò che il Semerari si lascia sfuggire è l'ironia che Hegel manifesta in un primo momento, nel carteggio, per la ricerca puramente teoretica o speculativa, che è del tutto priva di valore pratico e nella quale, invece, Schelling nutre fiducia. Questo sarcasmo di Hegel è stato pienamente colto dal Massolo (*Prime ricerche di Hegel*, Pubblicazioni dell'Università di Urbino, vol. X, Urbino, 1959, pp. 19-31). La ricerca del Semerari è condotta *a parte Schelling*, e ciò spiega la difficoltà di cogliere, da questa prospettiva, il senso dell'atteggiamento di Hegel, di un filosofo che non inizia come filosofo, ma che sviluppa i suoi problemi con l'attenzione costantemente rivolta ai bisogni storici dell'uomo. Per chi, invece, legga il carteggio *a parte Hegel*, esso si rivela ben altrimenti eloquente. Dalla lettura del Massolo risulta efficacemente esplorato, tra l'altro, l'itinerario che porta Hegel — questo *denkend Geschichtsforscher* —, partito dalla considerazione dei bisogni storici degli uomini e da ricerche storiche sulla città greca, sulla decadenza dell'impero romano, sulla costruzione rivoluzionaria dello Stato francese e sulla dolorosa situazione tedesca, a mettere in questione quella antropologia metafisica (l'uomo in sé, una ragione pratica che ha bisogni in sé...), che è a fondamento della filosofia kantiana (*op. cit.*, pp. 56-57).

Hegel non si lascia distrarre dalle sollecitazioni speculative di Schelling, sebbene gli interessi integralmente filosofici di Schelling si riflettano in qualche modo sul suo stesso orientamento che è storico-politico e che solo ulteriormente si solleva alla sistemazione. Poco prima di partire per Jena, dove avrebbe dovuto iniziare la carriera accademica, Hegel esprimerà la sua angoscia su come la filosofia, da quella altezza (la scienza, *Wissenschaft*), possa ritornare ad agire tra gli uomini (*ib.*, p. 106). Il peso del carteggio — ed è merito del Semerari aver richiamato l'interesse su di esso, sia pure da una prospettiva particolare — è determinante per ripercorrere il movimento di un filosofo che, come Hegel, non ha mai manifestato interesse per la filosofia definitoria. Nel carteggio, egli espone « di volta in volta il proprio punto di vista sui problemi filosofici e del tempo » (*Ib.*, p. 19).

Dobbiamo procedere, in questa puntualizzazione di qualche aspetto della importanza delle *Lettere* schellinghiane, per indicazioni, per suggestioni. Nella quinta (*tr. cit.*,

p. 43), si trova l'espressione, di per sé estremamente significativa, che la più alta dignità della filosofia consiste «nel suo attendersi tutto dalla umana libertà». Nulla le può essere, per ciò, più pernicioso che il tentativo di imprigionarla nei limiti di un sistema universalmente valido. Questa dichiarazione schellinghiana approfondisce fortemente il solco che divide la posizione del precocissimo Schelling da quella di Fichte, perché la filosofia, ponendosi, per Fichte, come giustificazione della coscienza vivente, è a servizio della vita e non coincide, per ciò stesso, con la libertà. Schelling, invece, che considera la filosofia come immediatamente coincidente con la vita stessa, rivendica la inesauribile libertà del filosofare. Se questa espressione avesse il particolare significato che la filosofia non può mai esaurirsi o chiudersi in un sistema, perché la vita non si lascia mai fermare completamente nel e dal concetto (sistema), essa avrebbe un senso anche per noi, per la nostra coscienza storica. In realtà, Schelling pretende di attribuire alla filosofia una assoluta libertà, la capacità allora di trovare in sé la inesauribile motivazione di sé. Vorrei qui ricordare, per pura esigenza di accostamento, una ben atrimenti notevole affermazione del giovane Hegel: «la vivente natura [dell'uomo] è eternamente altra dal suo concetto» (NOHL, cit., p. 163, riportata dal Massolo, *op. cit.*, p. 9). Sul problema della libertà in Schelling, il Semerari ha scritto alcune acute pagine in *Interpretazione di Schelling*, cit., pp. 19 sgg.

L'interpretazione schellinghiana della *Critica*, che abbiamo brevemente ripetuta nei *Briefe*, si è rivelata in forte polemica contro l'interpretazione di Jacobi, di Fichte e dell'ambiente ufficiale di Tubinga. Per ciò che concerne Fichte, bisognerà almeno ricordare la sua replica anti-Schelling nella *Erste Einleitung*, dove ribadisce con energia la sua tesi che il dommatismo non può dare una fondazione e sistemazione di sé: «il dommatismo, dal punto di vista speculativo, lungi dall'essere una filosofia non è che un'affermazione e una asserzione impotente. Come filosofia possibile non rimane che l'idealismo» (FICHTE, *S. W.*, I, p. 438). Accanto e al di fuori dell'idealismo trascendentale, non è possibile, come sostiene Schelling, il sistema del realismo altrettanto fondato e conseguente. Un sistema del realismo — che, per Schelling, come atto pratico, è possibile a pari titolo dell'idealismo — è, per Fichte, irrealizzabile. Solo l'idealismo trascendentale può dedurre il realismo della coscienza comune.

È noto che J. Hoffmeister (in *Hölderlin und die Philosophie*, Meiner, Leipzig, 1942) scorge nei *Philosophische Briefe* un'azione decisiva di Hölderlin (pp. 58-65). Il Massolo ha potuto provare, invece, l'arbitrarietà di questa tesi, perché una lettera di Schelling ad Hegel del 4 febbraio 1795 — anteriore, quindi, alle pagine holderliniane che l'Hoffmeister porta a documentazione della sua tesi — contiene già una esposizione del suo sistema. Ciò che Schelling comunica ad Hegel nella lettera, racchiude l'intera problematica che sarà poi svolta nei *Philosophische Briefe* (MASSOLO, *op. cit.*, p. 27, nota 1). Da questo punto di vista, non possono che essere parimenti respinti sia l'ulteriore limitazione della influenza dello Hölderlin su Schelling a partire dalla seconda parte dei *Briefe* (quindi dalla lettera quinta) — limitazione che l'Hoffmeister compie nel suo commento all'epistolario hegeliano — come quel «retournement inattendu», sul quale insiste J. O. Reynaud, nella sua introduzione alla traduzione francese dei *Briefe* (Aubier, Paris, 1950, a cura di S. Jankélévitch, cit.).

C'è anche altro, in sede di presentazione. I *Briefe* costituiscono anche un punto chiave nella evoluzione interna della filosofia schellinghiana, perché Schelling torna continuamente alle *Lettere* nel suo ulteriore movimento. In esse è contenuta in nuce la sua problematica. Qualche esempio. Ai *Briefe* egli si richiama nel *Primo progetto* (1799), perché essi già presentano la dottrina della scienza come possibilità di ogni sistema e, quindi, quel concetto di incondizionatezza (in generale) che ora, nel *Primo progetto*, Schelling attribuisce alla natura. Ai *Briefe* egli torna nel *Sistema dell'idealismo trascendentale* (1800): «la ripetizione delle due parti fondamentali della filosofia [filosofia trascendentale e filosofia della natura] è fondata su un impressionante ritorno alla posizione delle *Lettere filosofiche*, dove... i due sistemi possibili erano postulati da una scelta

che determinava quale dei due principi costitutivi del sapere o della sintesi teoretica fosse da porsi assolutamente primo e incondizionato, il soggetto o l'oggetto. Donde la tesi che il sistema, sia esso idealistico o realistico, è sempre un atto pratico » (MASSOLO, *Il primo Schelling*, cit., p. 59). Il Semerari ha potuto, quindi, scrivere molto opportunamente che « l'importanza delle *Lettere*... si giustifica altrettanto nel quadro della biografia intellettuale di Schelling » (*Intr.*, cit., p. xxv).

Questa traduzione italiana dei *Philosophische Briefe* non dovrebbero risolversi in un accadimento senza importanza e ripercussioni, ma agire con peso decisivo in quella costante ricerca di revisione della storiografia sull'idealismo, che vede gli studiosi italiani in primo piano (dal Banfi in *Intorno al problema di una storia dell'idealismo*, in « La Cultura », N. S., X, 1931, sino ai più recenti interpreti, per i quali confronta la rassegna di Livio Sichirollo-Pasquale Salvucci, in « Deutsche Zeitschrift für Philosophie », V, 1957, n. 1, pp. 121-127).

Che si tratti di un testo fondamentale ed estremamente provocante, è apparso da quello che ne abbiamo potuto dire. Al suo primo apparire, Hegel ne aveva dato immediatamente un giudizio positivo in una lettera che è andata purtroppo perduta e di cui abbiamo notizia in altra lettera, ma di Schelling ad Hegel.

PASQUALE SALVUCCI

L'Italia radicale. Carteggi di Felice Cavallotti: 1867-1898, Milano, Feltrinelli, 1959, Istituto Giangiacomo Feltrinelli: Testi e documenti di storia moderna e contemporanea, n. 1, pp. xvi-404; ROMEO SGARBANTI, *Ritratto politico di Giovanni Grosoli*, Roma, Edizione 5 Lune, 1959, Collana di storia del movimento cattolico, n. 3, pp. 368; PIETRO NENNI, *Spagna*, Milano, Edizioni Avanti!, 1958, « Saggi e documentazioni », n. 2, pp. 276; RODOLFO MORANDI, *Lettere al fratello: 1937-1943*, Torino, Einaudi, 1959, Opere di Rodolfo Morandi, n. 3, pp. viii-186.

« Non ti pare di aver dato abbastanza prova del tuo coraggio e che ora potresti ribellarti con noi socialisti alla barbara usanza del duello? »: così scriveva a Felice Cavallotti, nell'aprile 1894, Camillo Prampolini e quell'invito amichevole ed affettuoso ad astenersi dalle « tenzoni medievali » rifletteva una mentalità, una concezione della vita, un metodo di lotta politica profondamente diversi nei due uomini. Il Cavallotti apparteneva all'ultima generazione risorgimentale e qualche suo compagno, nel '60, aveva fatto in tempo a combattere con Garibaldi in Sicilia; il Prampolini, di diciassette anni minore, apparteneva già al post-risorgimento, la sua formazione era avvenuta in un clima diverso, a contatto con altre idee e con altri problemi: la loro opposizione all'Italia « ufficiale » assumeva, di conseguenza, una caratterizzazione diversa e tendeva a fini diversi.

Felice Cavallotti fu, tra il 1870 ed il 1898, l'esponente più qualificato ed influente di un'opinione e di un costume (è chiaro che non si può parlare di *partito*) « radicali », impegnati a tener viva la tradizione democratica risorgimentale nel suo contenuto politico e morale; in lui prevalsero, spesso, atteggiamenti romantici, anche se egli era chiaramente consapevole degli obiettivi che intendeva raggiungere e delle battaglie che riteneva di dover combattere. Il romanticismo, forse, era in lui forma e motivo letterario piuttosto che sostanza; in realtà egli si sforzò di rappresentare, nel *mare magnum* della democrazia italiana, l'elemento equilibratore delle diverse tendenze, sforzandosi di raccogliere in unità uomini orientati verso la collaborazione con la sinistra governativa ed uomini oscillanti ormai tra radicalismo e socialismo.

Il carteggio cavallottiano, raccolto con particolare competenza da Stefano Merli, ci mette direttamente e vivamente a contatto con queste situazioni e con questi problemi ed è quindi di grandissimo interesse. Nella breve ma assai acuta introduzione il Merli ci presenta l'« Italia radicale », dal 1870 in poi, nei suoi diversi momenti. Si osserva, dap-

prima, un'influenza del Guerrazzi che avvia al superamento delle posizioni mazziniane e garibaldine e costituisce un anello di congiunzione tra Risorgimento e periodo successivo all'unità, permettendo di comprendere certe continuità. La Comune parigina non mancherà, dopo il 1870, di far sentire il suo peso, in modo particolare su alcune figure come il Bizzoni e il Cameroni; quest'ultimo assume un notevole rilievo per il contributo offerto al superamento delle posizioni mazziniane attraverso la meditazione delle vecchie critiche rivolte al Genovese dal Cattaneo e dal Ferrari. Ma il Cameroni è destinato ad isolarsi: dopo l'80 sarà protagonista di una discussione con il Cavallotti nella quale si schiereranno con il primo le «avanguardie dell'irrazionalismo», con il secondo «i superstiti e i nostalgici del ghibellinismo risorgimentale». La discussione si allargherà ed estenderà notevolmente riflettendo la crisi di una generazione dalla quale solo alcuni sapranno riscattarsi, come Turati, abbracciando un'ideologia nuova. Il consolidarsi dell'opposizione socialista svuoterà, a sinistra, il ruolo del radicalismo italiano. Rimane, così, aperta la via ad uno spostamento nella direzione voluta dal Giampietro, l'esponente maggiore dell'ala destra del movimento: egli lavora per inserire la democrazia nelle «forze che dovevano disputarsi la successione al governo». Il Merli osserva, intelligentemente, come il Giampietro fosse un giolittiano *ante litteram*: «la sua posizione è interessante anche per questo, perché ci permette di cogliere i precedenti d'una politica che era già nelle cose prima di essere nel cervello di un uomo».

Al centro degli ondeggiamenti e della crisi radicale rimane, come si diceva, il Cavallotti: il suo sforzo di mantenere l'unità del movimento lo porta, inevitabilmente, ad oscillare tra destra e sinistra, senza trovare una linea politica indipendente e coerente con le premesse della democrazia. Il Cavallotti si salva personalmente perché «seppe riscattare sul piano di una eccezionale ricchezza umana una sostanziale debolezza politica».

Il Merli, sia nell'introduzione, sia nella scelta delle lettere, ha tenuto presente essenzialmente l'intento di offrire il panorama dell'Italia radicale; così ha escluso dal suo esame il sorgere del Partito repubblicano, la cui organizzazione ha inizio attorno al 1895 e viene collaudata nelle elezioni del 1897. Proprio a quelle elezioni si presentano candidati repubblicani «iscritti al partito» uomini come Federico Gattorno, Luigi De Andreis, Bortolo Federici, Paolo Taroni, Gino Vendemini; con tutti costoro il Cavallotti risulta (si veda l'inventario del fondo Cavallotti in appendice al volume) in relazione e con alcuni di essi il carteggio appare notevolmente abbondante. Ci auguriamo che il Merli voglia, in una prossima occasione, offrirci la documentazione di quest'altro aspetto della crisi radicale che porta al recupero di temi mazziniani anche nel programma sociale, con funzione di argine ideologico verso il socialismo.

Della parte ora pubblicata del carteggio cavallottiano le lettere più importanti appartengono a Luigi Bertelli, Achille Bizzoni (garibaldino, bakuniniano, radicale), Felice Cameroni, Francesco De Sanctis, Luigi Dirigenti, Filippo Garavetti (si notino, nella lettera del 26 aprile 1897, le sue riserve sulla costituzione del Partito repubblicano, dopo essere stato eletto come candidato di tale partito), Emilio Giampietro, Francesco Domenico Guerrazzi, Maffeo Pantaleoni (di notevole interesse il programma dell'Associazione economica liberale italiana), Vilfredo Pareto, Filippo Turati, Giuseppe Zanardelli. Di ogni corrispondente il Merli offre un calzante e penetrante ritratto; ogni lettera è, inoltre, annotata con ogni cura, così che la pubblicazione risulta, sotto ogni aspetto, esemplare.

* * *

Il deputato veneziano Ferruccio Macola, colui che, il 6 marzo 1898, aveva colpito a morte in duello Felice Cavallotti, fu, qualche anno dopo, tra i maggiori sostenitori di un accordo su vasta scala tra democratici-cristiani e moderati, «sul tipo dell'accordo clericomoderato che a Venezia, artefici il Macola e Pio X, allora card. Sarto, portò alla

conquista del Comune». L'episodio, rimasto senza conseguenze per il rifiuto di Romolo Murri ad impegnarsi in tal senso, è rievocato da Romeo Sgarbanti, nella sua accurata biografia di Giovanni Grosoli, il ferrarese che fu esponente di primo piano del movimento cattolico italiano, successore alla presidenza dell'Opera dei Congressi del Paganuzzi, organizzatore del famoso «trust» di giornali cattolici negli anni immediatamente precedenti la prima guerra mondiale, *leader* della destra popolare e fautore della collaborazione del partito cattolico con il fascismo fino a promuovere, nell'agosto 1924, il Centro nazionale italiano in opposizione all'orientamento antifascista del Partito popolare.

Sono sufficienti queste sommarie indicazioni a definire la complessità della figura del Grosoli ed anche le, almeno apparenti, contraddizioni del suo atteggiamento. Quale presidente dell'Opera, infatti, aveva aperto le porte della vecchia organizzazione ai giovani democratico-cristiani, ed era sembrato abbracciasse le idee del Murri e lo spirito del murrismo con le rivendicazioni autonomistiche rispetto alla Santa Sede e con una indubbia sensibilità per i problemi della classe lavoratrice. Vent'anni dopo sopporterà e giustificherà l'assassinio, compiuto dalle squadracce fasciste di Italo Balbo, del suo amico don Giovanni Minzoni: poteva sbagliare usando la violenza e macchiandosi di delitti tanto brutali, ma il fascismo era, per il Grosoli, l'unica salvezza e non poteva essere combattuto da chi aveva a cuore i valori nazionali e quelli religiosi.

Lo Sgarbanti tende, nel suo lavoro, a dimostrare come le contraddizioni della biografia grosoliana siano più apparenti che sostanziali e come egli si mantenne sempre fedele a quella formula clerico-moderata che costituì l'unico credo politico della sua vita.

Lo stesso Sgarbanti, sottolinea la mediocre preparazione culturale del Grosoli e la sua tendenza, quindi, ad accontentarsi di una formula priva di sostanziale impegno ideologico, valida esclusivamente sul piano empirico come strumento di difesa piuttosto che come mezzo per procedere ad una vera costruzione politica. Il Grosoli si sarebbe orientato in tale direzione considerando la particolare situazione di Ferrara, dove iniziò la sua attività: le strutture sociali della zona e la notevole affermazione che il socialismo aveva ottenuto in essa, costrinsero, secondo lo Sgarbanti, i cattolici ferraresi ad imboccare «la via di un temperato conservatorismo». Ma l'A. riconosce che nel Grosoli agirono anche delle «ragioni soggettive», favorendo in lui l'inclinazione al moderatismo.

Del clerico-moderatismo lo Sgarbanti cerca di dare una spiegazione che non riesce del tutto convincente: tale tattica, secondo lui, avrebbe consentito di «poter disporre di maggiori possibilità per la riconquista della classe lavoratrice ai valori religiosi. Il clerico-moderatismo può essere paragonato ad un'intrepida retroguardia, che arresta per un momento l'avanzata degli eserciti avversari coalizzati, consentendo al grosso delle proprie forze di riorganizzarsi, di rivalutarsi, di chiarire nuove finalità tattiche e strategiche» (p. 28). La realtà era che il clerico-moderatismo sbarrava l'avanzata di un solo esercito, quello socialista e, con lo scopo di recuperare ai valori religiosi la classe lavoratrice, finiva con il favorire la ripresa delle tendenze conservatrici.

Negli anni giolittiani le alleanze clerico-moderate furono l'espedito usato per contenere l'avanzata socialista, fino al patto Gentiloni del 1913 che praticamente annullò i vantaggi che al partito socialista sarebbero potuti derivare dall'allargamento del suffragio elettorale. Il clerico-fascismo del dopoguerra, cui il Grosoli aderì, ebbe una origine simile: l'ala conservatrice del cattolicesimo italiano ritenne che il Partito popolare non fosse sufficiente garanzia per contenere i successi socialisti ed offrì il suo appoggio al nascente fascismo favorendone l'affermazione.

Lo Sgarbanti avverte questi motivi, anche se non arriva a condannarli decisamente: il suo giudizio è però sempre aperto e la sua indagine non manca di intelligenza. Avrebbe potuto approfondire qualche notizia di prima mano e di vivo interesse che offre: ad esempio quella dei contatti che vi sarebbero stati, negli anni del dopoguerra, tra il Gasparri ed alcune personalità della vita politica italiana, fra cui Claudio Treves. Avrebbe, d'altra parte, potuto rifiutare affermazioni che ritornano spesso nella storiografia.

grafia cattolica sulle origini del fascismo, come quella delle « baronie rosse » e della « guerra guerreggiata messa in atto dai socialisti » che sarebbero state « il pericoloso precedente della violenza fascista ».

* * *

Dalle origini del fascismo al tentativo, da parte del fascismo stesso, di estendere la sua influenza fuori dai confini d'Italia, per controllare la situazione internazionale, passano poco più di dieci anni. La guerra di Spagna è un momento drammatico per la storia della vita democratica europea ed è un momento drammatico, in particolare, per l'antifascismo italiano in esilio che punta sulla sconfitta fascista contando sulle ripercussioni che essa avrebbe avuto all'interno del Paese. È questo il motivo che fa accorrere tanti volontari italiani, anarchici, repubblicani, socialisti, comunisti, liberal-socialisti, a combattere nella Penisola Iberica; la sconfitta costituirà, di conseguenza, ragione di dolorosa crisi e di scoraggiamento tra gli antifascisti stessi.

Il volume che raccoglie gli scritti di Pietro Nenni relativi alla situazione spagnola ed alle vicende della guerra, è una precisa requisitoria contro la commedia del non-intervento condotta a Londra, durante il periodo della guerra civile, dalle Potenze democratiche, nonostante che l'intervento dell'Italia e della Germania fosse divenuto sempre più aperto e più ampio. Il governo repubblicano spagnolo produsse alla conferenza londinese la documentazione lampante dell'intervento nazi-fascista, senza ottenere di decidere la Francia e l'Inghilterra ad adottare i provvedimenti indispensabili per arrestare i piani aggressivi di Hitler e Mussolini. Si dimenticò che il governo repubblicano era il governo regolare spagnolo e che Franco rappresentava la ribellione violenta alla legalità, appoggiata dall'esterno. L'unico aiuto che i repubblicani ebbero fu da parte sovietica, ma la Russia incontrò sempre maggiori difficoltà a far pervenire in Spagna il materiale bellico.

Secondo Nenni la guerra fu persa proprio per l'inferiorità dell'armamento, inferiorità che arrivò alla carenza, in momenti cruciali del conflitto, delle munizioni. Molti volontari, spagnoli e non spagnoli, pur desiderosi di combattere, non poterono farlo proprio per la mancanza di armi da affidare ad essi.

Il volume contiene un vasto saggio organico su *Il dramma del non intervento*, scritto da Nenni nel 1942 per una rivista americana, ma rimasto inedito. Ad esso segue un diario del soggiorno in Spagna di Nenni in cui le considerazioni politiche e militari si intrecciano con le osservazioni sul carattere e sui costumi del popolo spagnolo; pagine indubbiamente vive e sensibili. Infine alcuni articoli pubblicati ne « Il Nuovo Avanti », legati allo stesso periodo ed allo stesso argomento. Nenni non si astiene dal sottolineare gli errori compiuti dagli stessi capi socialisti — Léon Blum innanzi agli altri — nei confronti del problema spagnolo. Ma la maggiore responsabilità, a suo avviso, ricade sulla « nefasta direzione » di Chamberlain, l'uomo della resa senza condizione all'offensiva del totalitarismo, il responsabile di Monaco.

Tra i combattenti spagnoli la figura che spicca con maggior risalto, sia nelle pagine di diario, sia nella bella commemorazione stesa dopo la sua morte, è Francesco De Rosa, caduto sulla Sierra castigliana. Al Nenni critico politico, subentra qui il Nenni militante del movimento operaio che rievoca i momenti salienti della vita di un compagno di lotta. La memoria dei caduti è motivo di recupero della fiducia nel futuro: « La vita continua e dal seno del popolo e del proletariato altri uomini sorgeranno per prendere nelle loro mani e portare avanti la bandiera della rivoluzione ».

* * *

Mentre Pietro Nenni e gli altri socialisti in esilio si trovavano duramente impegnati nella lotta antifascista che aveva il suo teatro in Spagna, l'opposizione al regime si manifestava con insistenza anche all'interno del Paese e tendeva ad organizzarsi ed a

qualificarsi ideologicamente. Tra gli oppositori più tenaci e più preparati si trovava Rodolfo Morandi, una delle figure più interessanti della cultura politica italiana degli ultimi decenni, esponente del movimento socialista, al quale si era accostato dopo il 1930 ed al quale dedicò tutti i rimanenti anni della sua vita, chiudasi, come è noto, assai prematuramente, nel 1955.

L'editore Einaudi, con la collaborazione dell'Istituto Rodolfo Morandi, pubblica, ora, gli scritti dello Scomparso, ed il piano di tale edizione prevede sei volumi, alla cui preparazione attendono Stefano Merli, Ferdinando Prat, Raniero Panzieri, Giovanni Pirelli, Angelo Saraceno. In uno di tali volumi rivedrà la luce la *Storia della grande industria in Italia*, opera che il Morandi pubblicò nel 1931 presso Laterza e che offre la prova più convincente della sua maturità ed originalità di studioso, anche in considerazione del particolare carattere del tema affrontato.

Dell'edizione einaudiana, sono usciti finora due volumi: *Lotta di popolo*, comprendente un gruppo di scritti stesi in carcere tra il 1937 ed il 1943 su temi storici, filosofici ed economici, e di articoli, più direttamente impegnati, relativi all'ultima fase della lotta antifascista, dal 1943 al 1945; *Lettere al fratello*, pure del periodo trascorso in carcere.

Rodolfo Morandi era stato arrestato, contemporaneamente a diversi altri antifascisti, nell'aprile del 1937, in conseguenza di alcune manifestazioni milanesi in favore della Spagna repubblicana; il processo fu tenuto nell'ottobre davanti al Tribunale speciale ed il Morandi fu condannato a dieci anni, dei quali ne scontò sei tra Milano e Roma. Castelfranco Emilia e Saluzzo.

I responsabili dell'edizione delle opere morandiane giustificano la pubblicazione delle sole lettere indirizzate al fratello Luigi affermando che in esse, più che non in quelle dirette durante lo stesso periodo ad altri familiari, «acquista evidenza l'unità di interessi spirituali e umani dello studioso di problemi filosofici ed economici e del militante politico...». Emerge senza dubbio da questi documenti epistolari una personalità complessa, estremamente ricca sul piano intellettuale come sul piano sentimentale. Le lettere al fratello attestano soprattutto la sensibilità umana del Morandi, il suo mondo affettivo, la straordinaria serenità e forza d'animo anche nei momenti più drammatici della sua esistenza.

Il Morandi trova, nella vita dura del carcere, la volontà di dedicarsi allo studio, di riflettere su problemi di filosofia, di storia, di politica, di economia; i libri di cui dà notizia o che chiede al fratello di procurargli indicano con sufficiente chiarezza gli orientamenti delle sue ricerche: la storia economica da un lato, soprattutto dalla Rivoluzione francese in avanti; l'approfondimento dell'indagine filosofica dall'altro, in modo particolare da Kant a Marx, attraverso Hegel. La lettera del 1° dicembre 1938 ci aiuta a comprendere, nell'aspro giudizio che essa contiene dell'idealismo crociano e gentiliano, il processo speculativo compiuto dal Morandi. Se, egli scrive, la filosofia annulla il valore della scienza, delle dottrine sociali e della stessa realtà sociale, della religione, «che rimane più della fatica di secoli e millenni?». E qualifica tale filosofia un «troncone morto di una cultura in crisi». Implicita in tali critiche è l'accettazione della soluzione marxistica alla cui elaborazione in un senso più moderno, non solo come dottrina, ma anche come prassi politica, il Morandi darà un ragguardevole contributo.

Sarebbe stato, a nostro avviso, desiderabile che il volume contenesse qualche notizia più precisa sull'arresto e sul processo cui il Morandi fu sottoposto; così pure alcune lettere avevano bisogno di essere chiarite con qualche nota.

LUIGI AMBROSOLI

MARIA ALGRANATI, *Ischia vergine*, Milano, Intelisano, 1959, pp. 249.

I primi versi di Maria Algranati sono di data ormai lontana. Li riunì nel 1908 sotto il titolo di *Primo grido*, specificandoli come « liriche dei vent'anni ». In appresso fu Benedetto Croce a incoraggiarla, e anzi si fece editore di un altro gruppo di suoi componimenti: *Versi* ('29), ora compresi nel volume delle *Poesie* (1947), dove, assieme alle altre cose composte in quel mezzo, troviamo anche alcune traduzioni da Valéry.

Al Croce, in particolare, piacque *Gratitudine*, una lirica dove si dice di una donna che alleva i figli di una sorella morta, alla quale quella si rivolge perché a sua volta, di là, essa prenda cura del figlioletto che la prima ha perduto.

.... Se mai ritrovi, piccolo e smarrito,
il bimbo mio, cui fu negato il sole,
senza la madre, per le tristi aiuole
errabondo del tragico infinito,
com'io mi strinsi attorno tutti i tuoi,
prendilo tu fra le tue braccia in croce,
cantagli tu con la mia stessa voce,
cara, finché non venga anch'io con voi.

Che sono versi meritevoli di menzione, per la pacatezza del tono, che fa da argine alla commozione, e la solleva e la trattiene nel puro ambito fantastico.

Leggiamo, ancora, *Settembre*, specialmente verso la fine:

.... dopo il riso della mattina,
dopo il meriggio che brucia ancora,
lento ed opaco giù per la china
dell'orizzonte che si scolora,

vai ripensando quel che ti resta
di gaio — poco — nella stagione;
sei come un cuore dopo la festa:
sazio? no, triste senza ragione.

E, spigolando qua e là, troveremo dell'altro: componimenti interi, o magari solo versi e frammenti di uguale vivezza; né mai, anche quando vien meno una vera intensità d'affetto, dovremo dolerci di un difetto di compostezza, di equilibrio formale.

Lo stesso è da dire in merito alla Algranati narratrice. Intanto ricordiamo che la sua produzione, in ordine a quest'altra attitudine, comprende, oltre a un libro di favole (*Storie degli uomini e delle fiere*), due romanzi: *Katy* e *Non uccidere*, e ora questa raccolta novellistica: *Ischia vergine*.

Ischia è il luogo dove la nostra scrittrice d'ordinario vive. Queste pagine vogliono, appunto, recare testimonianza della diuturna dimestichezza con quell'isola, il suo paesaggio, il popolo che l'abita e la cui vita è contesta di stenti e dolori, le più volte, e di qualche vicenda lieta.

Ed ecco la prima novella con a protagonista un giovane che finisce in un naufragio giusto la vigilia delle nozze. In un'altra, ecco la storia pietosa di un altro marinaio, questo quasi ancora un ragazzo, vittima di una malattia terribile appena al suo primo, e ultimo, imbarco. *Il cala-cala* descrive la tragica fine di Ciccio, a causa della sua discolaggine; e, più avanti, *Tempesta* è ancora il racconto di un naufragio. Accanto a storie come queste, altre ve ne sono, che ne variano il contenuto e il tono: *Assuntina*, per esempio, cioè il ritratto di una sposa recente, ma già abilissima nell'abbindolare il marito, a segno di fagli credere che lei riesce a vivere di poco o punto nutrimento, solo contenta di veder lui sempre satollo. Sì che il dabbenuomo persino prende a vantarsi di quella moglie così amorevole, in trattoria, tra gli amici, i quali infine non sanno trattenere il motteggio e

il sogghigno; e si viene a sapere che Assuntina si nutre, eccome, e di cibi ricercati anche, cioè a dire di barattoli di carne in conserva con i quali un ganzo le testimonia di regola la sua gratitudine. — Anna, nel racconto omonimo, è un'altra giovine moglie cui viene a stufo la vita coniugale, ma tosto che si è rifugiata presso le zie, è vinta dalla nostalgia del suo Carlo, che scongiura di venirselà a riprendere. Quindi i due si riabbracciano tra la gioia e le lacrime, e così finisce confuso l'egoismo delle due zie che incautamente avevano sperato di potersi tenere la nipote per sempre. Anna ci è parsa una delle cose più riuscite di *Ischia vergine*; attraverso le cui pagine, dunque, vediamo sfilare protagonisti dalla fisionomia sempre diversa, che però infine si riassumono, si può dire, in un unico personaggio, ossia nel popolo ischitano con il suo animo elementare e ricco d'istinti volti al bene, ma sovente deformato dal cumulo dei pregiudizi secolari. Come si dà il caso, per fare un altro esempio, in quella novella che s'intitola: *Il bagno segreto*. Una donna appura che certe acque termali, lì alle porte del paese, potrebbero porre rimedio alla sua sterilità. Ma come andare a bagnarsi senza che lo vengano a sapere marito e suocera? Tuttavia si fa coraggio, e un bel giorno ci va, solo che, al ritorno, si vede accolta dal suo uomo con un solenne ceffone, perché in paesi come quello, per ogni passo che muovi ci sono sempre cento occhi che ti spiano.

E, venendo alla novellatrice, qual'è il suo atteggiamento? Certo, quella sua gente, che vive di vita quasi sempre grama nel corpo e nello spirito, non suscita in lei un profondo *pathos* sociale; ma questo noi sappiamo di non dover pretendere da lei. D'altro canto essa non tien dietro al gusto che fu di alcuni scrittori decadenti, e che, a contatto di un mondo come questo da lei descritto, spingerebbe a cercarvi sensazioni forti, eccitanti. E, ancora, neppure essa si limita alla registrazione impassibile dei fatti che vien narrando, secondo quelli che furono un tempo i dettami del naturalismo letterario di stretta osservanza. La Algranati invece, a volerla capir meglio, dobbiamo immaginarcela come una di quelle buone e brave e soccorrevoli signore, come se ne danno in molti dei nostri paesi del Mezzogiorno, che, volentieri dimentiche del diverso rango sociale cui appartengono, sono portate a sentirsi di un'unica famiglia con gli umili paesani. Di questi sinceramente sogliono condividere gioie e dolori; e magari nemmeno rifuggono dal prestare orecchio al pettegolezzo che di volta in volta colpisce il tale o il tal altro, e ciò fanno senza malanimo alcuno, ed è anzi un'altra forma spontanea di partecipazione alla vita di tutti gli altri. Tra queste amabili signore, dunque, noi amiamo mettere la nostra autrice; alla quale, si capisce, va riconosciuta una particolare educazione spirituale e quel più alto grado di sensibilità e finezza che le viene dalla sua vocazione letteraria; per cui, a quella parte del suo mondo affettivo che è venuto ad occupare il popolo ischitano e ai casi vari della vita di questo, essa sa dare un'interpretazione fatta di consenso sentimentale, ma restituita in una scrittura sempre sobria e sorvegliata, e che perciò sa non venir meno a quella misura di dignità, di compostezza formale che già riscontravamo nelle sue poesie. Se mai, il suo limite va cercato nel modo eccessivo in cui spesso si mostra osservante a tale scrupolo formale. Il quale, comunque, non esclude momenti di particolare vivacità e freschezza; come in questo dialogo tra Carolina e Giovannino, al cui amore si oppone la caparbietà del padre di lei:

— Caroli!

Lei si volse con una mimica sgarbata che voleva dire: «che diavolo vuoi?», ma andò più lenta per lasciarsi raggiungere.

— Vattene, disse quando fu vicino, *tata* è qui.

— Ah, e a casa chi è rimasto?

— Chi è rimasto? Mamma.

— Bella terra questa, eh? gli hai parlato a *tata*?

— Sì.

— E che ha detto?

— Ha detto: «chi? quello della 'ndrezzata?», si è messo a ridere; dice che sei un disoccupato, non mi puoi dare da mangiare.

— Disoccupato? io?

Carolina non reagì quando lui infilò il braccio nel suo e la fece svoltare in una strada fra due muri che chiudevano due campi. Dall'uno all'altro si lanciò un calabrone e sfiorò i loro visi. Lei sobbalzò, lui rise.

— Lo vedi? È primavera. Perché disoccupato? La «ndrezzata» è denaro, adesso è di moda (e fece sonare nella tasca il compenso del ballo). E non vado a giornata?

— E quando non ci vai?

— Tuo padre è ricco; stiamo con lui, lavoro nel suo che è anche tuo.

— Ma non-ti-vuole.... canterellò lei.

Giannino le prese il mento, sapeva l'effetto. Lei alzò gli occhi, li riabbassò subito: quant'era bello il suo Giovannino!

— Tu sai cucire.... — insinuò lui.

Subito la ragazza reagì:

Stai fresco! Posso fare la signora a casa mia e vengo a patire con te che mio padre ci ha le terre!...

In termini di storiografia letteraria, la Algranati va considerata come l'ultima rappresentante, forse, del verismo provinciale d'ambiente napoletano; e una per quanto vaga suggestione digiacomiana emana qua e là da queste novelle e quadri e scenette di vita isolana. Però non diremmo che certe esperienze susseguenti della narrativa italiana ed europea siano rimaste proprio inascoltate dalla nostra autrice. È un'opinione nella quale ci conferma almeno uno tra i racconti menzionati più sopra: quello intitolato *Primo imbarco*, con Tatore, il mozzo che s'ammala di meningite e finisce demente. La figura di maggior spicco è però quella della madre. Dopo lungo penare, essa vede infine esaudito il voto che suo figlio s'imbarchi, altrimenti, con quel carattere e la compagnia che s'era dato a frequentare, sarebbe finito male. Ed eccola rimasta sola:

.... andava a zonzo, fuori dell'abitato. Forse non conosceva o forse conosceva il bene illimitato che era il suo vagabondare in quel mondo delle cose e del silenzio. E certamente non poteva avvicinare l'ozio suo a quello dei lontani coloni greci, che in quel luogo avevano celebrati i doni vitali e spirituali, né sapere che quelle vigne e quegli ulivi erano fratelli di altre vigne e di altri ulivi, e che probabilmente da quella corrente di sangue le veniva il suo bisogno di libertà, di pensare il suo poco pensare in mezzo alla natura felice; si conosceva una povera donna vestita di vecchie gramaglie, a cui spiaceva la fatica.

Ora il figlio è appena convalescente, riesce la prima volta.

Così, sotto braccio, lo porta finalmente fuori. Una giornata di quelle che le aprono il cuore, il cielo: una gemma, negli orti i pomodori già alti, il viola lucido delle melanzane.... Tutto s'è fatto senza di lei.

In questo mentre uno scambio di parole col medico, incontrato a caso, le chiarisce la crudele verità.

Come Giacchino lo scemo, Tatore camminerà, mugolerà sempre così, come Giacchino lo scemo i ragazzi gli andranno dietro, gli tireranno i sassi (....). Che cosa deve fare?... Ecco, lo sa: — si getterà ai piedi dei signori, lo farà chiudere in un ospizio come si deve, così mangia.... e nessuno gli tira i sassi.

Dove assai felice ci sembra il tratto in cui l'entità della sciagura toccata al figlio può rivelarsi a pieno nella mente della povera donna, solo prendendo immediatamente corpo nella figura di Giacchino lo scemo. Ed altrettanto bene intuito è quel risolversi a far ricorso ai signori, quel correre all'ultimo disperato riparo, prima ancora di sfogarsi in lacrime. E, questo, un personaggio nella cui complessità o complicazione di sentimenti — da un istintivo egonismo lontanamente atavico a una premura materna viva se anche vi si mescoli un po' d'egoismo, e allo strazio finale —, la scrittrice ha saputo leggere con fine senso psicologico.

PIERO DE TOMMASO

DELIO CANTIMORI, *Studi di storia*, Torino, Einaudi, 1959, pp. xx-867.

Un così imponente complesso di studi non può non destare nel recensore, oltre che l'ammirazione (ed un'ammirazione che aumenta man mano che si procede nella lettura, e che nasce dal continuo consentimento), anche una certa perplessità. E tanto vasta, infatti, la mole dei temi trattati da far pensare subito all'estrema difficoltà di occuparsi del volume secondo i soliti schemi. E poi: recensire delle recensioni? perché molte di queste pagine sono dedicate, appunto, a recensioni, anche se esse nel Cantimori rappresentano sempre un contributo più o meno notevole alla conoscenza e comprensione degli argomenti trattati. Sicché il recensore ritiene opportuno indossare gli abiti del cronista e, data l'impossibilità di segnalare tutte le questioni impostate o risolte dal Cantimori (ed ogni saggio ne è assai ricco), limitarsi a cogliere quelle che gli sembrano le linee direttive seguite dal Cantimori nel suo lavoro. E, anzitutto, egli ricorderà, fra i tanti, questo passo in cui l'Autore si rivolge sorridendo al lettore e gli chiede scusa « di essersi ripresentato in una veste così artigianescamente polverosa e piena di segni lasciati dagli strumenti di lavoro, o, se si vuole, in quella di un vecchio sergente a riposo, rammemorante, proverbiante, sentenzioso e sermocinante... », e lo ricorderà non perché creda all'immagine del sergente, ma perché gli è piaciuta, come si vedrà appresso, quella dell'artigiano. Ed in quanto alla prima c'è poi da osservare che la severità del Cantimori, nel rammemorare e nel sermocinare, è piuttosto nota, e ne ha accennato anche il Berti, recensendo questo stesso libro su *Società*, e portando come esempio le pagine che il Cantimori dedica all'egregio lavoro sul Buonarroti del suo scolaro Armando Saitta, ed in cui non manca di fare osservazioni critiche a questo o quel punto. Ma si deve poi osservare che il Cantimori si occupa talvolta anche di opere meno degne, che potrebbe benissimo passare sotto silenzio o duramente stroncare, e che si limita invece a discutere, correggendo ed integrando, discorrendo pacatamente con l'autore e cercando di comprendere, con molta larghezza, le ragioni che lo hanno spinto a proporre e sostenere una data interpretazione, senza mai servirsi della sua ampiezza e profondità d'informazione (spesso più vasta di quella degli studiosi che hanno studiato specificamente l'argomento in centinaia di pagine) per fare dell'ironia o per impartire la lezione. E quando, per necessità di cose, il Cantimori è costretto a salire in cattedra, lo fa sempre con molta discrezione, e le punte aspre non sono mai riservate agli umili artigiani, ma soltanto ai presuntuosi dottori. E qui occorre tornare nuovamente al passo che abbiamo sopra citato, e precisamente all'immagine dell'artigiano, che ci sembra rispecchi pienamente non, beninteso, il significato dell'opera del Cantimori (non diremo, per non farlo adirare, che è di portata « europea », ma insomma è quella di uno dei nostri maggiori storici), ma l'amore che egli porta al suo lavoro, agli strumenti quotidiani del suo lavoro, e che lo spinge talvolta all'indignazione contro coloro che se ne servono maldestramente.

Dopo questo forse troppo lungo preambolo, passiamo al compito d'informare il lettore, ricordando il primo di questi studi, intitolato *Appunti sullo storicismo* (ma di ben altro che d'appunti si tratta) e fermiamoci sul passo in cui il Cantimori esamina l'interpretazione che il Meinecke dava dello storicismo, discorrendone come di una rivoluzione. Egli osserva: « Perché l'uso di parole come ' rivoluzione '? La metafora ha i suoi diritti. Ma spesso essa serve troppo bene non solo il bonapartismo verbale, ma una specie di bonapartismo (consapevole o meno) delle dottrine » che consiste soprattutto « nell'uso deformante di vocaboli generalmente adoprati per indicare qualcosa di positivo (o come avvenimento o come aspirazione), e in un significato e in una direzione ben definiti; in modo da cattivare a ciò che si presenta sotto quel nome il vigore che conferiscono la simpatia e il favore che destano e da togliere a chi di tali vocaboli ha cominciato a fare uso la prima volta per designare le proprie aspirazioni e i propri giudizi, la possibilità di un'argomentazione e di un'efficace e seria discussione, e infine da produrre quella confusione mentale giovevole ai propri scopi che di tale, chiamiamolo metodo, di discussione o di ' oratoria '

è il fine». Il Cantimori ricorda, a questo proposito, l'uso del termine «socialismo» da parte di Luigi Napoleone e quello dei termini religiosi da parte del dannunzianesimo. È una considerazione di carattere generale quella a cui giunge il Cantimori, ma è una considerazione che nasce dal corso stesso dell'analisi concreta, e sia pure svolta in una assai ampia prospettiva; non è sovrapposta ad essa, né, tanto meno, è presupposta. Dopo il '48, osserva il Cantimori, la parola «rivoluzione» aveva un significato peggiore, col Meinecke, invece, lo storicismo viene definito una rivoluzione. Questa osservazione dà lo spunto ad un'analisi molto penetrante, che permette al Cantimori di scavare a fondo nell'argomento. «È caratteristico» egli scrive «che ciò sia avvenuto durante lo stesso periodo nel quale movimenti politici reazionari (guardati spesso con orrore e condannati severamente da questi studiosi, come appunto dal Meinecke), si davano appellativo di 'rivoluzionario' o di 'socialista'. Non si tratta d'un fenomeno particolare della cultura, cioè dell'attività degli intellettuali, in Germania; ma certo quivi il fenomeno è stato più appariscente: e le stesse espressioni di nostalgia del Meinecke per quella storiografia 'statale' e 'nazionale' che era poi la storiografia degli intellettuali che consideravano la Prussia come tipo ideale dello stato (si veda lo scritto del Meinecke stesso sul Droysen) ce ne mostrano le ragioni: la presenza, appunto, dello stato reazionario prussiano e l'accettazione dei suoi principi fondamentali come limiti della vita intellettuale». Così, al di là delle differenze, pur molto appariscenti, di superficie, il Cantimori riesce a mettere in rilievo gli addentellati esistenti tra storia politica e storia intellettuale di quel periodo.

L'esame dell'opera dell'Antoni conduce poi il Cantimori ad osservazioni molto interessanti sulla pura storia della storiografia e sui suoi legami con la storia vera e propria. «(...) La pura storia della storiografia» egli osserva «provenendo non direttamente dall'interesse per la storia, per gli avvenimenti, per le situazioni concrete e gli uomini concreti, ma (e senza la cognizione chiara del proprio limite, cognizione che ristabilirebbe l'equilibrio) dall'interesse per le idee storiografiche in quanto tali, ed essendo condotta così a ricercare i presupposti di quelle che a loro volta sono presupposizioni del giudizio storico concreto, non astraibile dal lavoro di ricerca e d'indagine e di ricostruzione dello storico o storiografo, finisce col tendere a risalire di presupposto dottrinale in presupposto dottrinale fino ai primi vagiti del pensiero». Questa considerazione viene a cogliere proprio uno degli aspetti fondamentali di certo storicismo che, distaccandosi dalla storia, dall'esame attento e puntuale dei fatti, si leva nell'atmosfera rarefatta della storiografia pura, col pericolo di comporre un'astratta storia delle idee, con la quale è possibile risalire di teoria in teoria e di filosofia in filosofia fino ad Adamo ed Eva. È questo pericolo non veniva evitato dal Meinecke, che, in un passo ricordato dal Cantimori, affermava: «Si può parlare di una nascita dello storicismo dallo spirito perennemente operante del platonismo. Fecondato dai principi interiorizzanti del protestantesimo tedesco, esso produsse il nuovo senso dell'individuale e della sua evoluzione, sul quale ormai tutto riposava. Era il grado più alto finora raggiunto nel connubio fra idea e realtà». Il Cantimori respinge nettamente siffatte elucubrazioni del Meinecke, pur apprezzandone l'attività di ricercatore.

Attraverso lo studio della storiografia dello storicismo il Cantimori viene a fissare con molta precisione i limiti del movimento, sicché l'importanza dei saggi e delle recensioni contenute nella prima parte del volume non sta solo nelle acutissime considerazioni che il Cantimori svolge a proposito di questo o quel lavoro, di questa o quella interpretazione (ed al riguardo le sue precisazioni sono sempre assai opportune), ma sta nel fatto che dello storicismo, di cui il Cantimori sottolinea l'estrema complessità, viene formulato un giudizio molto comprensivo, che tiene conto di tutti gli elementi, positivi e negativi, ed anche, come abbiamo visto a proposito del Meinecke, dei nessi con la storia politico-sociale. Giudizio, è necessario ricordarlo, che si forma lentamente, e nasce proprio da quelle considerazioni singole di cui si è detto, dall'osservazione attenta e minuziosa dei fatti (avvenimenti o scritti).

Né, d'altra parte, le osservazioni che il Cantimori fa su alcuni caratteri dello stori-

cismo significano in qualche misura una sottovalutazione della sua importanza o di quella dei grandi storici del movimento, storici di cui il Cantimori ha una profonda conoscenza. Egli si muove in questo campo con una padronanza veramente assoluta, ed è proprio questa — e non l'applicazione di astratti metodi d'indagine — che gli permette di correggere alcune interpretazioni e di proporre altre, più persuasive.

Agli schemi interpretativi, alle « tesi » che si sovrappongono ai fatti il Cantimori è sempre decisamente contrario. E qui veniamo a trattare di un'altra posizione fondamentale del Cantimori (e sarà opportuno fermarci un po' su di essa): il suo netto rifiuto di ogni contaminazione tra storia e « politica », non nel senso, ci sembra, che la storia, il corso degli avvenimenti, non influisca sul pensiero storiografico, ma nel senso che lo storico non deve farsi profeta. Il Cantimori non pretende che l'intellettuale si chiuda nella torre d'avorio, ma non vuole nemmeno che si assuma un compito che non gli spetta, cosa, quest'ultima « che accade in generale per quella *hybris*, che induce così facilmente studiosi di valore, dotti e probi, a tentare di esercitare funzioni demiurgiche, e per esempio, tanti professori a fare i profeti o i saggi illuminati che san giudicare del mondo e degli uomini, invece di far semplicemente scuola, come saprebbero fare tanto bene ». Niente boria intellettuale, dunque, ma una maggiore modestia, di fronte al gran corso delle umane vicende. Il Cantimori vuole poi giustamente che le rivoluzioni siano chiamate rivoluzioni ed i movimenti intellettuali, più semplicemente, movimenti intellettuali.

Un notevole gruppo di note in questo grosso volume è dedicato al Weber. Su di lui il Cantimori osserva: « Si pensi: quasi tutta una vita di studioso — e non parliamo dei suoi seguaci e ammiratori — spesa nel ricercare — invano, perché si ignorava di proposito il passaggio dalla teoria alla prassi — una risposta soddisfacente a quella critica [del marxismo] criticamente e razionalmente e storicamente valida e soddisfacente, sul piano dell'indagine scientifica e della ricerca della verità, spaziando nella storia delle grandi religioni e delle sette protestanti, nell'analisi delle condizioni di lavoro e delle statistiche, ma soprattutto nelle elucubrazioni sociologiche più sottili ». Qui l'importanza del marxismo è vigorosamente affermata, e non in una celebrazione astratta, ma col cercare l'influenza di Marx in un pensatore borghese, che si è impegnato a fondo per combatterlo, senza tuttavia vincerlo — e questa ricerca, ripetiamo, riesce assai più convincente di ogni affermazione di principio sulla funzione egemonica che il marxismo può esercitare sullo stesso pensiero borghese. Assai interessanti sono poi le pagine dedicate all'attività professorale del Weber, e che finì talvolta in vera e propria attività politica, sia quando egli parlò, per qualche tempo, oltre che agli studenti, agli operai ed ai soldati del Consiglio di Heidelberg, sia quando si discusse il diritto dei professori socialdemocratici di ottenere una cattedra. Il Weber tuttavia non era un « profeta ».

Nell'esporre il significato positivo della sua attività e del suo pensiero — che non finì in un « messaggio » — il Cantimori accenna nuovamente a quello che è, almeno in parte, il suo ideale dello studioso (e si vede così come per il Cantimori la conoscenza, la verità, siano di per se stesse rivoluzionarie), osservando che l'insegnamento del Weber consiste nella « comunicazione del significato intrinseco del sapere, della conoscenza, della 'istruzione', per chi voglia rimaner fedele alla tradizione del grande pensiero razionale e rivoluzionario: della indagine senza limiti, dell'analisi fredda e chiara nella ricerca del vero, del lavoro disinteressato e preciso, consapevole, nella sua rinuncia ad uscir da se stesso, della propria serietà, del proprio intrinseco significato di operosità quotidiana ». Almeno in parte, dicevamo, perché al Cantimori, pur consapevole del valore che ha la ricerca scientifica in sé, non sfuggiva poi come quel chiudersi nel proprio lavoro poteva significare anche dimenticare « nella rassegna dei vari contenuti che alla ricerca scientifica, razionale, critica, sono stati dati nel corso della storia — quello che pure non poteva non essere il più immediatamente vicino, il più presente, se si vuole il più rumoroso, il più imminente, il più insistente in quel momento, e nei decenni seguenti; quello che da tanto tempo si esprimeva chiedendo alla razionalità consapevole non più solo di conoscere, ma di trasformare, la società e il mondo ». Il Weber insomma

rifiutava « perché la sentiva rivoluzionaria in modo radicale, la risposta di Marx, Engels, Lenin, che pure aveva le sue radici nella storia del pensiero razionale. Così la scienza e la conoscenza rimanevano forma purissima, e vuota ». La probità scientifica, dunque, « non consiste certo nel non impegno politico dello studioso, ma nel saper tener bene distinta l'attività di ricerca e di studio dalla preoccupazione politica immediata, apologetica o polemica ».

La seconda parte di questo volume ha per titolo: « Approssimazioni marxiste ». Il significato di questo titolo ci è spiegato dall'Autore stesso: « non soltanto per il progresso che hanno fatto in Italia gli studi su Marx e sul marxismo è stato usato per quel gruppo di note il termine di ' approssimazioni marxiste ' (...); si è voluto indicare anche un modo (non un metodo!) di avvicinarsi ai testi che si studiano, ai fatti politici e culturali che si vogliono esaminare, per approssimazioni successive, e cercando di porsi da differenti punti di vista e di usare ogni specie di confronti, allo scopo di ricollocare i testi nel loro tempo e intenderli per quel che volevano dire nel loro tempo, — che, anche dopo così pochi decenni, non è il nostro tempo, — per potere così controllare il più possibile l'operazione dello ' storicizzare ' come ora si usa dire, testi, documenti, uomini, azioni, cose e fatti, affinché essa non si riduca a quella di ' relativizzare ' ». Di queste osservazioni, che danno ragione del modo d'intraprendere o di condurre una data ricerca, se ne trovano diverse nel volume. Il Cantimori dà con esse suggerimenti assai preziosi agli studiosi, e lo fa sempre con molta discrezione, presentandoli come considerazioni svolte sul suo stesso lavoro e non come insegnamenti a cui dovrebbero uniformarsi i lavori altrui. Ed anche quando, all'inizio del saggio sulle « Interpretazioni tedesche di Marx nel periodo 1929-1945 » (si tratta di un corso di « Filosofia della storia » tenuto nel 1946-47, e ci sembra molto utile la pubblicazione di queste pagine in questo volume, ora che siamo in un periodo di vivo interesse per il marxismo, e proprio per le questioni che il Cantimori affronta in esse), anche quando, dicevamo, il Cantimori, per il carattere specifico del saggio, ritiene opportuno dare qualche più diretto consiglio, lo fa sempre riferendosi al suo proprio lavoro, esponendo i principi generali che lo informano, ed invitando gli allievi alla diffidenza, oltre che verso se stessi, verso il maestro. Questi principi possono riassumersi in un'immagine assai efficace: « Per dirla con parole povere » scrive il Cantimori « (...) noi vogliamo e dobbiamo, perché è questa la legge del nostro lavoro, rimanere terra terra: ma la nostra terra dobbiamo scavarla e zapparla tutta, in profondità ». Il « metodo », come si vede, è molto semplice, ma, come gli strumenti dell'artigiano che possono dare capolavori soltanto se finiscono nelle mani di un artista, non è poi tanto facile da adoperare. E poi quel « terra terra » non deve trarre in inganno: a volte basta al Cantimori un semplice riferimento per aprire tutto un nuovo orizzonte agli occhi del lettore. Si pensi, per esempio, a quando, nell'esame delle interpretazioni che il Troeltsch ha dato di Marx, egli, fermandosi sul concetto dell'europeismo contrapposto ad una « tradizione occidentale » e alla « barbarie orientale », risale alla trasformazione compiuta dai panslavisti, a scopo politico e propagandistico, della tradizionale antitesi tra chiesa romana e chiesa ortodossa, un motivo, questo della contrapposizione polemica di due civiltà che (com'è ora ampiamente mostrato dal Venturi nel suo bel libro sugli *Esuli russi in Piemonte dopo il '48*) fu introdotto nella pubblicistica europea subito dopo il '48, ed il Cantimori si rifa appunto ad un'opera del '52. Si tratta di una pagina assai densa, pur nella limpida stesura, ma quello che ci premeva rilevare, e che ci ha indotto a ricordarla è il fatto che questi riferimenti risultano convincenti perché non sono il frutto di un'improvvisa illuminazione, ma si fondano su una conoscenza estesa e profonda dei fatti, che permette al Cantimori di risalire facilmente da un momento storico ad un altro (mai però per stabilire un nesso di storia delle idee!), senza forzare il significato dei testi e degli avvenimenti. A proposito di questa seconda parte del libro (il recensore deve limitarsi ad alcuni cenni, e del resto le pagine del Cantimori sono così ricche che ognuna di esse richiederebbe, da chi potesse farla, un'approfondita discussione: se le troveranno davanti, e dovranno

fare i conti con esse, tutti coloro che affronteranno in seguito i numerosi argomenti trattati in questo volume), sarà da sottolineare la maniera come il Cantimori si occupa di due lavori del Perticone rispondenti più a scopi di propaganda che a ragioni scientifiche; ed è opportuno qui ricordare quanto si diceva in principio a proposito dell'attenzione che il Cantimori dedica anche ad opere meno importanti, e sarà infine da aggiungere che, dopo una recensione del Cantimori, con tutte le sue dotte precisazioni e le sue acute osservazioni, anche siffatti lavori risultano di qualche utilità.

Nelle note che siamo venuti tracciando su questo libro abbiamo accennato soltanto ad alcuni degli argomenti trattati nella prima e seconda sezione. In realtà, stante l'impossibilità — a meno di non fare un arido elenco — di ricordare tutte le questioni di cui il Cantimori si occupa (e che sono del resto note ai lettori) — a noi premeva soprattutto cercare di comprendere, attraverso le parole stesse del Cantimori, il suo modo di lavorare, la sua maniera di concepire la probità scientifica ed i compiti dello storico. In quanto agli altri lavori, accenneremo soltanto alla magistrale trattazione che il Cantimori fa della periodizzazione dell'età del Rinascimento, o ai saggi sul « nicodemismo » cinquecentesco, sul '48, sui riformatori e giacobini italiani. E ci sia permessa ancora qualche parola su uno studio che tratta appunto di questi ultimi: « Idee di riforma sociale in Italia ». In esso il Cantimori traccia un attento panorama dell'attività dei riformatori italiani, dai giacobini ai mazziniani. È un lavoro ricco di spunti e di osservazioni meritevoli di ulteriore sviluppo ed approfondimento, ed è lo stesso Cantimori a mettere in rilievo questo carattere. Assai interessanti sono — è stato anche affermato dal Berti nella recensione già da noi ricordata — le pagine su Mazzini. Il Cantimori dà di lui un giudizio nettamente positivo (egli discorre, a suo riguardo di « profondo realismo rivoluzionario »). Si tratta di pagine che possono anche esser discusse — e probabilmente lo saranno —, ma che poggiano, anche queste, sui fatti, cioè sulla considerazione dell'attività organizzativa del Mazzini e dei frutti che essa diede. E se si vorrà discuterle occorrerà partire appunto dai fatti, e sarà necessario allora studiare, per esempio, in maniera molto accurata quale fu l'influenza mazziniana sul movimento operaio dopo l'unità e se essa diventò poi — a lunga scadenza — una componente di quel riformismo che pesò non indifferentemente sul suo sviluppo.

AURELIO LEPRE

LIBRI RICEVUTI

PAOLO ALATRI, *Nitti D'Annunzio e la quistione adriatica* (1919-1920), Milano, Feltrinelli, 1959, pp. 543. — E un volume molto importante, dovuto a una delle penne più agili fra i nostri storici del Risorgimento. I lettori conoscono Paolo Alatri attraverso i numerosi articoli che sono stati stampati in « Belfagor ». Di quest'opera, che lo colloca in piena luce come studioso dell'età contemporanea, daremo ampia relazione nei prossimi fascicoli. (L. R.).

CORRADO ALVARO, *Ultimo diario*, Milano, Bompiani, 1959, pp. 224.

GINO BACCHETTI, *Le notti inquiete*, Caltanissetta, Sciascia, 1959, pp. 158. — Il gogolismo e il kafkismo di Bacchetti sono, giusta come suggerisce l'avvertenza editoriale, di coscienza più che di conoscenza, cioè vi si inserisce non tanto una metafisica quanto una problematica morale. Il volume raccoglie sette racconti già sparsamente stampati in precedenza, tranne due. In specie notevoli ci sembrano *Il magazzino* e *La scoperta di Nikolaï Ivanovic*. Il Bacchetti si dimostra strenuo indagatore di psicologie morbose, ma non si può dire che consegua sempre la necessaria adeguazione fantastica; per cui, per esempio, il protagonista del *Magazzino* non si solleva del tutto dalla stregua del « caso clinico », ancorché lucidamente analizzato, per farsi veramente personaggio. Comunque, in una assai onesta nota posta in fin di libro, l'autore avverte che la sua stagione kafkiana deve intendersi definitivamente conclusa, e che spera di indirizzare la sua futura ricerca narrativa su tutt'altro terreno. Intanto le premesse qui fornite legittimano, in complesso, a nostro vedere, una fiduciosa attesa. (PIERO DE TOMMASO).

BENVENUTO CELLINI, *La Vita*, con introduzione e note di Enrico Carrara, nuova edizione a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Torino, UTET, 1959, pp. 571.

RAFFAELE CROVI, *Carnevale a Milano*, Milano, Feltrinelli, « Universale Economica », 1959, pp. 112. — Raffaele Crovi è nato a Reggio Emilia, venticinque o ventisei anni or sono. Dal '55 vive a Milano, dove lavora presso una casa editrice. In precedenza aveva stampato un volume di poesie, ma è la prima volta che si cimenta con la narrativa. *Carnevale a Milano* è un racconto dove praticamente non accade nulla, perché i fatti che vi sono riferiti sono quelli di una vita

tra le più spente che si possano pensare: la vita di un gruppo di studenti e ragazze, appartenenti, per intenderci, alla generazione dei *blue-jeans* e del *juke-box*. La musa di codesti eroi è la noia; naturalmente ne soffrono, e non è che non si adoperino a spezzare quel cerchio di solitudine, ma inutilmente. Tutto, nei loro moti interiori, ha un suono falso; l'amore si direbbe che questi giovani l'abbiano sentito raccontare come la bella favola di una volta, e a cui ora non possono più credere. A questa atonia spirituale che li soffoca, dà maggior risalto, per contrasto, l'essersi l'autore servito dell'espedito di produrla nello scenario di un carnevale milanese. Ed ecco con che pensieri si chiude la festa: « Sentivo che il diritto di perdere il tempo io l'avevo usurpato; tutti l'avevamo usurpato. Io, Paolo, Giorgio, Totò e gli altri. E ormai c'era l'abitudine di perderlo. Ci voleva qualcosa d'imprevisto per disabituarmi, qualcuno di noi che si chiudesse in camera, lasciando aperto il beccuccio del gas, per esempio. Sarebbe stato facile così ». Ci sono anche degli operai, Ennio, Dorno, un emiliano quest'ultimo, che si accinge ad emigrare per il Belgio; ed essi però non sono vittime della noia. Ma questo tema, — cioè della salute morale del ceto proletario di contro alla malattia dei giovani figli di una borghesia spiritualmente esausta —, è lasciato appena intravedere, e certamente non era compatibile con l'originaria idea del racconto. Il quale vuol essere essenzialmente un racconto d'atmosfera; al che Crovi riesce bene, in virtù di una scrittura estremamente paratattica, il cui soffocato lirismo risulta dalla capacità di istituire un'accorta corrispondenza tra i brevi dialoghi, la notazione degli stati d'animo, amara e impietosamente critica eppure accorata, e il sobrio contrappunto dello squallido paesaggio urbano, di una Milano ricoperta di neve e più di sempre intristita dalle nebbie. Siamo dunque di fronte a una « opera prima » ben meritevole di attenzione. Con questo, però, non ci nascondiamo che al nostro autore rimane ancora parecchia strada da compiere perché è augurabile che, se per adesso si dimostra buon trascrittore di atmosfere e stati d'animo, voglia in seguito studiarsi di venire a capo di psicologie meglio individuate e approfondite. Sicché gli ci vorrà necessariamente un linguaggio diversamente articolato, mentre, di conseguenza, il suo lirismo dovrebbe farsi meno univoco, più libero e vario di tono. Comunque, questo da parte nostra vuol essere un augurio assai confidente. (PIERO DE TOMMASO).

Dieci anni di un teatro universitario, Cronaca degli avvenimenti scenici e delle ricerche estetiche del Teatro universitario di Ca' Foscari, a cura di GIOVANNI POLI, Venezia, Tipografia Emiliana, 1959, pp. 94-XXIII.

CESARE GALIMBERTI, *Linguaggio del vero in Leopardi*, Firenze, Olshki, 1959, pp. 168. — L'assunto principale di questo elegante e informato studio del G. è quello di individuare, accanto ai modi ritenuti più tipici e finora più esplorati del linguaggio leopardiano (l'«ardito», il «vago», il «pellegrino»: esplorazioni che risalgono del resto allo stesso poeta in quanto teorico, alla sua coscienza stilistica riflessa, quale si manifesta in tante note dello *Zibaldone*), una direzione espressiva rimasta per lo più in ombra, e implicita nella stessa presenza del «nulla» quale termine ineliminabile della tematica leopardiana. L'A. stesso avverte però che «si tratta forse di scelte inconsapevoli o almeno non esplicitamente giustificate dal poeta... e che difficilmente avrebbe potuto difendere con argomenti linguistici e retorici» (p. 56). E così, accanto alle forme già definite, il G. arriva a fissare una serie di modi negativi, attraverso cui si esprime il motivo leopardiano del nulla: proposizioni di forma negativa, interrogative con valore negativo o fortemente incerto, aggettivi e avverbi di significato negativo, composti con prefissi negativi. Questa direzione espressiva è prima indagata, assieme alle forme «ardite» e «vaghe», nella canz. *Ad Angelo Mai*, sorta di matrice linguistica di tutta la poesia leopardiana, dove però il tema del nulla si esprime anche in un modo vichianamente più corpulento (con personificazioni come l'«ozio», il «fastidio»), che rimane peraltro senza notevoli sviluppi nell'opera successiva, in quanto a poco a poco «il sentimento del nulla, come il sentimento della noia che ne è la conseguenza, si fa 'della natura dell'aria' e s'insinua in ogni minimo interstizio del linguaggio leopardiano» (p. 66). Nei due capitoli successivi il procedimento della «negazione» è analizzato rispettivamente nei *Canti* e nelle *Operette*. Senonché è in questi due capitoli che l'indagine del G. rivela, se non proprio la sua inconsistenza, perlomeno la sua labilità: in quanto l'idea di negazione oscilla in queste pagine tra un significato linguistico-grammaticale e un significato puramente concettuale. Così, nel verso di *A Silvia* «*Perivi, o tenerella. E non vedevi...*», le due parole sottolineate dal G. non sono riconducibili a una categoria stilistica (laddove la ricerca vorrebbe essere per definizione stilistica). Ma anche per ciò che concerne le negazioni nel senso linguistico, non sempre il discorso del G. ci persuade: certi composti con prefisso negativo (*immensa, immonda, inerme, inferma*, ecc.) soltanto una sottile industria di etimologo riuscirà a sentirla ancora come termini negativi (né crediamo che basti il ricorso alla sensibilità linguistica leopardiana che «avverte e sfrutta le più sottili sfumature semantiche»: p. 61). Qualche volta poi la stessa negazione non è che un mezzo di affermare, come ben sanno i gramma-

tici: «Io non ho potuto fare di non incorrere in diverse malattie» (*Dialogo della Natura e di un Islandese*) equivale a: «Io sono incorso in diverse malattie» (p. 109). Inoltre ci pare che il G., un po' ossessionato dal suo assunto, finisca con l'attribuire a tutte le negazioni indistintamente la responsabilità di esprimere il motivo del nulla; come avviene per questo finale abbastanza innocuo del *Ruysch*: «Dite: come conoscete d'essere morti? Non rispondono» (p. 113). Fatte queste riserve, non diremmo tuttavia che l'indagine del G. non approdi a qualche risultato: a parte la felicità di alcune singole analisi (ad es. sull'*Ultimo canto di Saffo*, pp. 74-78; sul *Cantico del gallo silvestre*, pp. 116-17; sul *Venditore d'almanacchi*, pp. 125-26), lo stesso oggetto principale della ricerca (il linguaggio del non) merita considerazione (e già qualche spunto, del resto, se ne può trovare negli studi del Vossler e del Russo, debitamente citati dal G.), a patto che sia ricondotto in limiti più discreti, con la conseguente rinuncia a certe analisi la cui capillarità confina spesso con il sofisma o addirittura con l'arbitrio. In questo senso, il capitolo più felice ci sembra il primo, sulla canzone al Mai, dove la direzione espressiva in questione è ancora discretamente accennata, e considerata nel quadro dell'intero sistema linguistico del Leopardi. Il volumetto è infine completato, oltre che da una conclusione, da due brevi capitoli, rispettivamente sullo stile satirico nei *Canti* e nelle *Operette* e sulla stilistica delle fonti, ricchi di acute osservazioni. Particolarmente felici ci sembrano quelle in cui il G. segna il debito distacco tra il Leopardi e i suoi predecessori, quanto all'uso comune di un linguaggio petrarchesco, ardito, sepolcrale, indefinito: distacco motivato non attraverso le generiche considerazioni del poeta di genio che tutto ricrea e «invergina», ma proprio con la presenza lucida e disperata del nulla quale elemento attivo della poesia leopardiana. (LUIGI BLASUCCI).

ERNESTO GIAMMARCO, *Manuale ortografico dei dialetti abruzzesi*, Pescara, ed. «Attraverso l'Abruzzo», 1958, pp. 37; Id., *Grammatica dei dialetti abruzzesi*, ivi, 1958, pp. 77; Id., *Novellistica abruzzese* (in collaborazione con D. Lupineti), vol. I, ivi, 1958, pp. 91; Id., *Antologia dei poeti dialettali abruzzesi*, ivi, 1958, pp. XLVIII-245. — Quanto ai lavori di dialettologia del Giammarco, ci rimettiamo al giudizio di autorevoli specialisti, che si sono espressi in senso molto favorevole. L'antologia è preceduta da una introduzione intesa a ripercorrere le tappe della poesia vernacola abruzzese attraverso le figure dei singoli poeti. L'autore vi ha messo una lodevole attenzione, e le sue pagine risultano d'indubbia utilità. Lo stesso riconoscimento gli spetta in riguardo alla scelta antologica, se anche noi personalmente lo troviamo un po' di manica larga; ma non è da escludere che altri possa rimproverarlo di poca generosità, perché si sa che un tale contrasto diametrico di pareri rientra di prammatica nella ventura delle antologie. Piuttosto avremmo preferito che venissero curate

meglio le traduzioni in lingua che accompagnano ciascun componimento. Che so, *spierte* (p. 78) non è propriamente « vagabondo », era preferibile lasciare « sperduto », a mo' di calco. E a p. 106, De Titta con *le fôjje s'aringrillave* non vuol dire che le foglie, in mezzo all'acqua fresca, « si drizzavano » (!), ma che « rinvenivano ». *E asciote* (183) significa « sciolta » non « asciutta ». Ma se qualche volta anche il nostro ottimo Omero ha dormicchiato, in una nuova edizione non gli sarà difficile ovviare al poco, in fondo, che c'è da correggere. (PIERO DE TOMMASO).

IOAN GUTIA, *Linguaggio di Ungaretti*, Firenze, Le Monnier, « Bibliotechina del Saggiatore », 1959, pp. 143. — Il volumetto contiene tre saggi già pubblicati in « Lingua nostra » e « Letterature moderne », con lievi mutamenti; si sono aggiunti, in un'analisi degli aspetti più caratteristici del linguaggio poetico di Ungaretti, cinque nuovi capitoli: « L'analoga scoperta », « Le immagini giustapposte », « L'epiteto creativo », « L'uso del verbo riflessivo », « Il futuro, tempo lirico ».

La città futura, Saggi sulla figura e il pensiero di Antonio Gramsci, a cura di Alberto Caracciolo e Gianni Scalia. Milano, Feltrinelli, 1959, pp. 235. — Questo volume comprende i seguenti saggi: CARLO CICERCHIA, « Rapporto col leninismo e il problema della rivoluzione italiana »; EZIO AVIGDOR, « Il movimento operaio torinese durante la prima guerra mondiale »; ALBERTO CARACCILO, « Serrati, Bordiga e la polemica gramsciana contro il « blanquismo » o settarismo di partito »; GIUSEPPE TAMBURRANO, « Fasi di sviluppo del pensiero politico di Gramsci »; MARIO TRONTI, « Tra materialismo dialettico e filosofia della prassi - Gramsci e Labriola »; ALFEO BERTONDI, « Gramsci e Labriola »; EMILIO AGAZZI, « Filosofia della prassi e filosofia dello spirito »; ROBERTO GUIDUCCI, « Filosofia della prassi e ricerca scientifica »; LUIGI ROSIELLO, « La componente linguistica dello storicismo gramsciano »; GIANNI SCALIA, « Metodologia e sociologia della letteratura in Gramsci »; ARMANDA GUIDUCCI, « A proposito di estetica in Gramsci ». I nomi degli autori dei vari studi (un gruppo che si raccoglie intorno a « Passato e presente ») indicano a sufficienza il carattere del libro, che costituisce un tentativo di controbattere le interpretazioni che gli autori stessi ritengono « ufficiali ». Noi pensiamo che ogni discussione su Gramsci sia molto utile, anche se fatta in termini apertamente polemici, e non ci lamenteremo se in questo volume si avanzano soluzioni nuove. Ci sembra però — ed è questa la prima osservazione che avanziamo — che sia un po' difficile, per studiosi « impegnati » su ben chiare posizioni politiche ed ideologiche, pretendere poi di essere considerati al di sopra della mischia, come ingenuamente ci sembra vogliano esser considerati i curatori di questo volume, che, infatti, nella prefazione scrivono: « Chiunque si ponga a parlare di un « nostro » Gramsci, nel farlo privato ed esclusivo lo impoverisce; lo chiude in una formula, non importa

se rigoristica o lassista, settaria o « liberale », comunque infeconda. Così si è assistito negli ultimi tempi a un contrasto fra interpretazioni che apparivano « ortodossa » l'una, « eretica » l'altra, come tendenziose ed esclusive rivendicazioni. Forse era inevitabile che così fosse, come prima rottura di uno schema scolastico proposto in sede ufficiale, come primo segnale della diversa complessità del problema. Ma oggi questa polemica non serve più. Ci si chiede di lavorare puntualmente, criticamente, per restituire in tutte le sue parti l'immagine storica più certa di Gramsci. A questo compito hanno voluto dedicarsi « Passato e presente » e i collaboratori del presente volume ». Dopodiché c'è da chiedersi per quanto tempo ancora si sarebbe continuato a non capir niente di Gramsci, se gli autori non avessero voluto prendersi loro sulle spalle il gravoso compito. Ma lasciamo da parte gli scherzi, e limitiamoci ad esprimere la nostra diffidenza per quegli studiosi che affrontano gli argomenti liquidando con disprezzo tutto quanto è stato fatto prima di loro (ritenendo di aver trovato finalmente la chiave o la formula magica), e che, invece di discutere con scrupolo filologico le idee dei loro avversari, preferiscono stroncarli definendoli « interpreti ufficiali ». Per tornare al volume in questione osserveremo che esso ci è sembrato piuttosto diseguale. Insieme con saggi che tendono a fondere il momento politico con quello ideologico, così da vedere l'ideologia gramsciana strettamente legata con le lotte e lo sviluppo del movimento operaio, sono pubblicati lavori che cercano di ricostruirla a grandi linee, senza tener conto delle sfumature e soprattutto senza tener conto delle occasioni pratiche a cui certi atteggiamenti ideologici sono legati. Il primo ci è sembrato il caso degli studi dell'Avigdor e del Caracciolo (anche se quest'ultimo è poi troppo preoccupato di trovare in Gramsci un sostegno a polemiche recentissime, così da farne un « classico » nel senso peggiore del termine). In quanto al secondo ci dovremmo fermare su troppe pagine di questo libro, e non pensiamo di poterlo fare in una breve segnalazione. Ci basterà osservare che non a caso, forse, mancano qui, come ammettono i curatori, lavori sulla storia del Risorgimento o sulle questioni dei contadini e dei cattolici. Ci sia permessa, infine, un'ultima osservazione, sui saggi dedicati all'estetica gramsciana, alla componente linguistica dello storicismo gramsciano, alla metodologia e sociologia della letteratura, alla ricerca scientifica. Si tratta di lavori che possono essere certamente utili, ed anche molto utili, nell'ambito della ricerca che si sono proposti, e che tuttavia — e può darsi sia una nostra errata impressione — frazionano un po' troppo il pensiero di Gramsci, insistendo, per forza di cose, soltanto su un suo limitato aspetto. Questa osservazione, naturalmente, non riguarda poi soltanto il volume di cui ci stiamo occupando, ma anche altri studi gramsciani, e condotti da tutte le parti. Noi crediamo che sia ancora necessario un accurato lavoro di scavo e di approfondimento delle singole questioni che Gramsci ha

posto all'attenzione degli studiosi, ma questo lavoro, pur indispensabile — e più utile anche delle trattazioni generali e generiche — va poi fatto in maniera da non perder mai di vista la concezione globale che Gramsci ebbe della vita culturale e politica. Gli specialisti, cercando di fissare il posto che Gramsci occupa nella storia della loro disciplina, non dovrebbero mai dimenticare il collegamento con la storia politico-sociale, e soprattutto non dovrebbero mai dimenticare il collegamento con la storia del movimento operaio italiano e mondiale. (AURELIO LEPRE).

MANLIO LA MORGIA, *La città dannunziana di Ildebrando Pizzetti*, saggi e note, Pescara, Stamperia dell'Arte, 1958, pp. 21, 14, 24. — È una raccolta di scritti vari, tra i quali saggi e note, « Pescara a Ildebrando Pizzetti », « Temi Pizzettiani: *Ifigenia* e *Cagliostro* », « Le opere di Ildebrando Pizzetti ». Del volume completo, dove sono compresi altri scritti, dal Barilli al Parente, parlerà il nostro collaboratore musicologo, Riccardo Rugani.

Momenti e problemi di storia dell'estetica, Milano, Marzorati, « Problemi ed orientamenti critici di lingua e letteratura italiana », 1959, voll. 2, pp. x-575, xi-576-980. — Si tratta dei primi due volumi di una impresa assai interessante, che si affianca agli altri noti volumi di questa collana; in attesa dell'uscita del terzo, quando torneremo a occuparci per esteso dell'opera, si dà qui intanto l'indice del contenuto dei primi due. Parte prima, *Dall'antichità classica al Barocco*: A. PLEBE, « Origini e problemi dell'estetica antica »; Q. CATAUDELLA, « Estetica cristiana »; U. ECO, « Sviluppo dell'estetica medievale »; A. VISCARDI, « Idee estetiche e letteratura militante nel Medioevo »; G. BARBERI SQUAROTTI, « Le poetiche del Trecento in Italia »; C. VASOLI, « L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento »; L. ANCeschi, « Le poetiche del Barocco letterario in Europa »; F. CROCE, « Le poetiche del Barocco in Italia ». Parte seconda, *Dall'Illuminismo al Romanticismo*: V. E. ALFIERI, « L'estetica dall'Illuminismo al Romanticismo fuori d'Italia »; S. CARAMELLA, « L'estetica di G. B. Vico »; S. CARAMELLA, « L'estetica italiana dall'Arcadia all'Illuminismo ».

PAOLO MONELLI, *Mussolini piccolo borghese*, Milano, Garzanti, 1959, V edizione, con dodici illustrazioni, pp. vi-469. — È un libro fatto benissimo, nei limiti che l'autore si è proposto. Vuol essere una biografia di Mussolini, non una storia del movimento fascista; ma biografia non romanzata, e difatti dobbiamo apprezzare molto lo scrupolo con cui il Monelli documenta tutte le sue affermazioni sull'infortunato e folle signor di Roma e dell'Italia tutta. Il libro è scritto senza alcuna cerimonia, ma è implacabile nel mostrare la labilità della preparazione non solo culturale, ma anche politica, di Mussolini. Sicché lo si legge fino in fondo con vivo consenso. Il Monelli è quel valente giornalista che tutti

sanno; e lo stato d'animo col quale egli giudica l'avvento di Mussolini al potere, è quello del reduce della guerra 1915-'18. Il Monelli non ha nessuna simpatia, non solo per la dittatura mussoliniana, ma anche per qualsiasi eventuale dittatura che potrebbe svolgersi nel nostro paese: ce n'è una già di fatto, quella democratico-cristiana. Però dobbiamo dire che l'atteggiamento del Monelli non è niente affatto neutrale, semplicemente è lo stato d'animo e l'ideologia del combattente per l'Italia. La parola « patria » non è una vana parola per lui, anche se essa è la « patria » del Risorgimento, il mito caro a noi nati sul finire dell'Ottocento, nonostante che il Monelli possa vantare larghe esperienze intercontinentali come giornalista. Ne consigliamo la lettura a tutti quelli che hanno dimenticato molte vicende del cosiddetto ventennio nero. Il libro negli ultimi capitoli comunica un senso di angoscia al lettore, il quale si domanda, atterrito, come mai i collaboratori del duce non sentissero il bisogno di ribellarsi ancora prima del 25 luglio. Bisogna rispondere pessimisticamente che quei collaboratori pensavano ai loro affari, almeno nella gran maggioranza. (L. R.).

FAUSTO MONTANARI, *L'esperienza poetica di Dante*, Firenze, Le Monnier, 1959, pp. 206.

MARINO MORETTI, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1959, pp. x-1017. — È una raccolta molto pregevole, che offre uno strumento di studio per inquadrare storicamente tutta l'opera dello scrittore di Cesenatico. A quest'opera forse ha nociuto il premio « Viareggio », perché molti battagliano contro il premio « Viareggio » così come si svolge da diversi anni, con una volubilità di criteri, che ricordano quelli del defunto Duce. E così ora se la son presa col Moretti, il quale è però in questo caso un semplice pretesto. Il Moretti è un artista molto probo, che ha lavorato l'opera sua con lena assidua, e con grande chiarezza sulle sue possibilità. Noi siamo nemici di tutti i premi letterari, che naturalmente gioveranno al mercato depresso degli scrittori, ma che deformano la visione critica dell'ultima letteratura. Bisognerebbe decidersi a non tener conto dei premi, e, indipendentemente dai premi ricevuti, a studiare attentamente l'opera dei singoli scrittori. Noi ci proponiamo, nei fascicoli venturi, di poter scrivere qualche cosa di preciso e di particolare intorno allo sviluppo di Moretti novelliere. Bisognerebbe ripetere lo stesso per il premio Nobel a Quasimodo, che ha avuto una unanimità di voti negativi in tutta la penisola, mentre il buono e modesto Quasimodo non ci deve entrare forse per nulla. C'entra forse l'insipienza donferrantesca e la presunzione degli accademici svedesi, che già con Pasternak, e ora con lui, danno a dividere che scelgono con criteri allottroi e non con criteri di valore. Scelgono bene soltanto nel campo delle scienze esatte; per il resto *nolite nimis iudicare*. Il premio Nobel ultimo ci ricorda una battuta del prof. Pietro Ercole, quando apprese a Palermo che il figlio prof. Francesco era stato fatto ministro del-

l'educazione nazionale, da Mussolini. Egli in quell'occasione avrebbe esclamato: « Figliu mio, ti consumasti! »; e uno scrittore insolente, da me maltrattato, che abita dalle mie parti, è venuto l'altro giorno a suonare al cancello per gridarmi beffardamente, con allusione al mio cimitero Quasimodo: « Professore, hanno ammazzato compare Turiddu! ». Noi auguriamo agli amici che non abbiano mai dei premi letterari, perché essi portano, per reazione, l'opposizione universale dei lettori, specie in tempi democratici, quando si genera inevitabilmente quella che classicamente è stata chiamata l'invidia democratica. I premi letterari giovano più agli editori che agli autori; i loro libri si spacciano con maggiore facilità, ma non si illudano, pochi li leggono; basta averli lì sul tavolo a portata di mano, per farli ammirare alle amiche e agli amici. Questo è il corrotto costume della borghesia più danarosa; essa compra i libri ma non li legge, segno estremo questo della sua decadenza ideale. I premi letterari ci ricordano per gli autori o la sisal, oppure le incoronazioni sul Campidoglio di Bernardino Perfetti e di Corinna Olimpica. E nel Settecento non ebbe incoronazione alcuna né Giuseppe Parini, né Vittorio Alfieri, né Carlo Goldoni e neanche il Metastasio che pure era poeta cesareo alla corte di Vienna e poteva giovare di qualche robusta maniglia. Né fu data corona alcuna a Giambattista Vico, come non fu dato il premio Nobel a Benedetto Croce, mentre era pur stato dato al Bergson. Ma perché cotesti accademici svedesi non cambiano mestiere? Ci viene in mente il don Ferrante manzoniano, che dopo aver dissertato gravemente sui due grandi *matadores* del pensiero politico contemporaneo, tra Machiavelli e Botero, poi finisce per preferire l'insulso e oscurissimo Valeriano Castiglione. Quasimodo non è certo Valeriano Castiglione, ma non si sa quello che di lui diranno i secoli, e se ne parleranno. Su lui abbiamo letto un buon articolo, veleni a parte, di Romeo Giovannini, sul *Giorno* (27 ottobre 1959); e un altro di Titta-Rosa, molto più pacato, sull'« Osservatore Politico-Letterario » di novembre; sul Moretti, speriamo, se la presunzione sulle nostre forze e sul tempo disponibile non ci fa velo, di scriverne uno, noi, prossimamente. (L. R.).

SABATINO MOSCATI, *Le civiltà dell'antico Oriente*, con la collaborazione di S. Bosticco, Milano, Vallardi, 1959, pp. 193-421. — È un volume della « Storia universale » diretta da Ernesto Pontieri, in edizione di lusso, completata in questo caso dall'opera del giovanissimo e valentissimo studioso di lingue semitiche e civiltà orientali, scolaro di Giorgio Levi Della Vida.

ROBERT MUSIL, *Il giovane Törless*, romanzo, Milano, Lerici, 1959, pp. 244.

GIORGIO PADOAN, *L'ultima opera di Giovanni Boccaccio, le « Esposizioni sopra il Dante »*, Padova, Cedam, 1959, pp. 115.

SILVIO PELLEGRINI, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, seconda

edizione riveduta e aumentata, Bari, Adriatica, 1959, pp. 210.

FILIPPO PETROSELLI, *Ruzzante*, Firenze, Mazzocco, 1958, pp. v-193. — Si tratta d'una ristampa di scritti d'un autore che a noi era completamente ignoto. Il Petroselli è libero docente di Neuro-psicologia presso l'Università di Roma. Dal 1910 ha pubblicato varie novelle e racconti e romanzi, ma che sono rimasti sempre nel circolo degli amici dell'autore. Ne diamo qui l'elenco per un nostro promemoria, per una eventuale recensione dei miei *Narratori*, già fin troppo folti di nomi inutili (nonostante le soppressioni in-cruente e tacite che abbiamo fatto nell'ultima 3ª edizione): *La via*, Roma, Verdesi, 1910; *L'ampolla della gioventù*, Foligno, Campitelli, 1922; *Il fabbro meraviglioso*, Milano, Ancora, 1927; *Il sole malato*, Milano, Ancora, 1936; *Sole e cenere*, Viterbo, Agnesotti, 1955; *Allegra ma non troppo*, Milano, Gastaldi, 1949; *Avventure di plenilunio*, Milano, Gastaldi, 1950; *Allegra ma non troppo*, 2º tempo, Milano, Gastaldi, 1953; *Il carosello del tempo*, Milano, La prora, 1955.

GIORGIO PULLINI, *Narratori italiani del Novecento*, Padova, Liviana Editrice, 1959, pp. 177.

SANCTI BENEDICTI *Regula*, a cura di Gregorio Penco, O.S.B., Firenze, La Nuova Italia, « Biblioteca di studi superiori », 1959, pp. cviii-281.

INES SCARAMUCCI, *Introduzione a Verga*, Brescia, « La Scuola » Editrice, 1959, pp. 315. — Questo volume è un tentativo di riportare all'ispirazione cattolica l'opera del Verga. Sarei tentato di pubblicare un cortese carteggio, scambiato tra me e il padre Barbera, della « Civiltà Cattolica », dopo il 1934; il Barbera accusava il Verga addirittura di ateismo o di fatalismo orientale, e disapprovava che lo si leggesse nelle scuole. Io risposi allora al dotto gesuita, oggi defunto, che c'era un cristianesimo elementare in tutta l'opera del Verga, che meritava un grande rispetto, anche se quel sentire cristiano si muoveva fuori dai termini di una confessione. Non mi pare che l'opera della signorina Scaramucci riesca a dimostrare il contrario, che il Verga fosse cattolico *tout court*. Le cito anche i fini saggi di Aurelio Navarria, cattolico anche lui, il quale esprimeva precisamente questo rammarico, che nulla fosse trapelato nell'opera di Verga della religione cattolica, intesa nel suo significato confessionale. (L. R.).

RICCARDO SCRIVANO, *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova, Liviana Editrice, 1959, pp. 135.

FRANCESCO SEMI, *Uomini nella bufera*, Padova, Ed. Amicucci, 1959, pp. 5-182. — Segnaliamo questo volume d'un professore di Capodistria, Francesco Semi, che vive a Venezia dove insegna nel locale Liceo Scientifico. L'A. ha partecipato alla seconda guerra mondiale (Iugoslavia e Libia), e alla Resistenza (comando piazza di Venezia). I tre racconti sono intitolati: « Il dramma

di Ugo Horloc fiorentino », poi « Vittori padre e figlio », poi « Cospiratori a Venezia ». Già il Pancrazi a proposito dei due primi racconti aveva scritto « Il dramma della coscienza qui è impostato e risolto e non per teoria, ma nell'urgenza dell'azione, con limpida ispirata chiarezza ». Noi esortiamo gli storici dell'Italia contemporanea a tener conto di questo libretto; la coscienza morale vi si plaude in ogni parte. Artisticamente il racconto è condotto con estrema semplicità e vorremmo dire anche con proprietà di linguaggio; come tecnica, sono racconti tipicamente ottocenteschi, di un neo-manzoniano, perché lo scrittore aborre da tutte quelle civetterie e acrobazie a cui ci hanno abituato molti narratori moderni. Il Semi non ha anzi questa ambizione di narratore, egli fa l'umile cronista di episodi di vita che lo toccano molto da vicino, ma c'è tanto garbo e tanta contenuta religiosità nel suo raccontare, che il volumetto si lascia leggere con crescente interesse e approvazione. (L. R.).

Shakespearare Survey 12, edited by Allardyce Nicoll, Cambridge, University Press, 1959, pp. 164. — Questo dodicesimo numero della bella rivista annuale shakespeareana diretta da Allardyce Nicoll è dedicato ai problemi del Teatro elisabetiano. Vi si trovano così, tra gli altri, articoli sul palcoscenico aperto (di George R. Kernodle), sul rapporto tra la messa in scena e il gusto (di C. Walter Hodges), sulla ricostruzione d'un teatro elisabetiano (di Richard Southern), sull'interdipendenza di recitazione, composizione drammatica e condizioni ambientali (di Allardyce Nicoll, J. L. Styan, Rudolf Stamm), ecc. A questi articoli si accompagnano le consuete rassegne degli studi shakespeareani in Inghilterra e fuori. Il volume è pienamente all'altezza dei precedenti, malgrado il carattere propriamente « tecnico » dei singoli articoli, e conferma sempre di più nella convinzione che *Shakespeare Survey* è strumento indispensabile di lavoro per chi si occupi di problemi shakespeareani e in genere teatrali. (AGOSTINO LOMBARDO).

NICCOLÒ SIGILLINO, *I moderni in crisi*, ragguglio sulla poesia contemporanea, Editrice ERS, Roma, 1959, pp. 216. — È un volume interessante, di cui bisognerebbe discutere punto per punto. È un libro scritto da uno che ha seguito con molta passione e interesse tutta la letteratura contemporanea, ma da un punto di vista suo, appartato, e però vi si svolge tutta una panoramica di giudizi personali, che possono essere appunto discussi e contraddetti, ma che vanno presi in considerazione. (L. R.).

GIACINTO SPAGNOLETTI, *Il petrarchismo*, antologia di poesie e prose, con una Introduzione, Milano, Garzanti, 1959, pp. 169.

ENZO TAGLIACCOZZO, *Gaetano Salvemini nel cinquantenario liberale*, Firenze, La Nuova Italia, « Quaderni del Ponte », 1959, pp. xv-279. — È l'in-

terpretazione di un costante « terzaforzista », e questa indagine indubbiamente, per i tempi in cui si trovò a vivere il Salvemini, riesce veritiera e obbiettiva. L'errore starebbe nel voler proporre l'esperienza salveminiana, di tipo sostanzialmente radicale, come esemplare per i tempi odierni, i quali la hanno evidentemente superata. Ma il Salvemini fu un maestro di vita morale (e la sua animosa polemica procedeva da essa), e per questa parte il Tagliacozzo fa delle osservazioni che hanno un carattere perpetuo.

GIULIO TREVISANI, *Lineamenti di una storia del movimento operaio italiano*, Milano-Roma, Edizioni *Avanti!*, 1958, pp. 295. — A noi sembra che debbano essere salutate senz'altro con favore le opere che cercano di dare, spesso coraggiosamente, un quadro d'insieme di interi periodi storici: la ricerca specialistica, a nostro parere, ha bisogno di essere sostenuta da lavori del genere, i quali, con i loro tentativi di sintesi, e sia pur provvisoria, permettono di avere un'idea più chiara dei rapporti esistenti tra l'una e l'altra questione, tra l'uno e l'altro avvenimento (ed il pericolo dell'eccessiva specializzazione è proprio quello di far perdere di vista questi rapporti, e di fare scambiare per il mondo il proprio, e sia pure fertilissimo, orticello). Alcune di queste opere sono in corso di elaborazione e pubblicazione, e ricordiamo la *Storia dell'Italia moderna* del Candeloro, la *Storia del movimento socialista in Italia* di Aldo Romano, e la *Storia del movimento operaio italiano*, delle Edizioni *Avanti!*, il cui piano editoriale prevede una nutrita serie di lavori, alcuni già pubblicati, affidati ciascuno ad uno specialista (ed è sperabile che non si abbia una serie di monografie affiancate, senza alcun nesso tra di loro). Sempre per le Edizioni *Avanti!*, benemerite nel campo di questi studi, si sta poi pubblicando un'opera di Giulio Trevisani, quella di cui ci stiamo occupando, già favorevolmente segnalata su questa rivista. Scritta per un vasto pubblico, essa è però condotta con fermi criteri scientifici e può perciò essere utile anche agli studiosi. La narrazione dei fatti non riguarda poi il solo movimento operaio, ma è collocata, come scrive l'Autore, « sia nel quadro degli avvenimenti politici italiani, e, quando occorre, europei, sia in quello delle strutture del tempo a cui gli avvenimenti stessi si riferivano ». Occorre dire subito che non si tratta di una contaminazione tra due diversi modi di intendere il corso della storia: quello che fa capo alla storia etico-politica, e quello marxista, ed osserviamo questo perché ci sembra che in molti storici della vecchia scuola crociana ci sia, e nel trattare singole questioni e nel tracciare quadri più ampi, un confuso accostamento di motivi etico-politici e di motivi economici, accostamento, del resto, che si riscontra talora anche in alcuni marxisti, i quali temono forse di poter sembrare « dogmatici », mettendo con troppa energia l'accento sulla storia economica. Questo lavoro del Trevisani è condotto invece secondo un'impostazione che tien conto so-

prattutto delle ragioni economiche, considerandole la matrice, ora palese ora nascosta, degli avvenimenti. E ci sembra perciò che il suo pregio maggiore consista proprio nel fatto che esso rompe decisamente con certi schemi e con certe consuetudini. E può anche darsi che il Trevisani talvolta si sia spinto troppo avanti (noi, per esempio, seguendo la solita periodizzazione, avremmo dato maggiore importanza al 1820, in cui pure vi furono fermenti e rivolte — anche se non organizzate — dei contadini), ma è molto utile, ad ogni modo, leggere una storia apertamente e coraggiosamente marxista. Fermo restando il nostro consenso a quest'opera, considerata nel suo complesso, ci sembra però opportuno sottolineare ora anche i punti di dissenso. E ci fermiamo, anzitutto, sulle pagine dedicate al '48. « Non ' aristocratica e romantica ' ma esclusivamente popolare — più precisamente: operaia — fu la rivoluzione a Milano », osserva il Trevisani, e noi, d'accordo sul fatto che non si trattò di un movimento aristocratico e romantico, non ci sentiamo però di affermare che si trattò di una « rivoluzione operaia ». Certo, i morti furono in gran parte dei proletari, ma chi dirigeva effettivamente i moti? Fu, insomma, il '48, una rivoluzione proletaria fallita o non, piuttosto, una rivoluzione borghese riuscita? (e sugli obiettivi raggiunti, appunto, dalla borghesia vogliamo ricordare un bell'articolo di Franco Catalano, che imposta assai chiaramente la questione: « Tendenze moderate e tendenze democratiche nel '48 e nel '49 », pubblicato su « Belfagor », n. 6, 1949). A noi sembrerebbe di dover rispondere affermativamente piuttosto alla seconda parte della domanda. A proposito dei moti siciliani nel '48, per esempio, il Trevisani osserva giustamente la mancanza nelle squadre popolari di qualsiasi coscienza di classe. E un'osservazione esatta, ma crediamo che sarebbe possibile generalizzarla a tutto il '48. È difficile, in effetti, discorrere di « rivoluzione operaia », quando manchi un « partito » (anche senza dare a questo termine il significato che ha oggi) il quale guidi questa rivoluzione, quando, insomma, la coscienza di classe non abbia ancora trovato un'adeguata espressione politica. E forse perciò opportuno

distinguere attentamente tra « moti » e « rivoluzione ». Ancora un'altra osservazione vorremmo fare, a proposito delle pagine dedicate al Pisacane. Il Trevisani accetta, per l'attività ed il pensiero del patriota napoletano una definizione del Colapietra, secondo il quale dal Pisacane sarebbe restata lontana « la figura dell'uomo che fa, che crea la storia, dell'agitatore rivoluzionario, che fa ridestare nel cuore delle folle sentimenti sopiti, ne fa sorgere dei nuovi (...) », ma il Pisacane parlò esplicitamente dei giovani che avrebbero dovuto preparare la rivoluzione, lavorando in mezzo al popolo, e tentò anche di dar vita ad un'organizzazione cospirativa. Si tratta, comunque, di rilievi marginali. Per concludere, vogliamo invece segnalare l'ampiezza di visuale con cui il Trevisani considera il periodo della Restaurazione (ma potremmo fermarci anche su altri luoghi), ampiezza che gli permette di non smarrirsi nei particolari, ma di cogliere, pur tenendo sufficiente conto di questi, l'insieme del movimento politico-economico che condurrà al '48. (AURELIO LEPRE).

LEO VALIANI, *Dall'antifascismo alla Resistenza*, Milano, Feltrinelli, « Universale economica », 1959, pp. 193.

CLAUDIO VARESE, *Traiano Boccalini*, Padova, Liviana Editrice, 1958, pp. 119.

VITTORE VERRATTI, *Cesare De Titta. Cenni critici*, Pescara, Amoroso, a cura del Centro di Studi Abruzzesi, 1958, pp. 81.

CORRADO VIVANTI, *Le campagne del Mantovano nell'età delle riforme*, Milano, Feltrinelli, « Istituto G. Feltrinelli. Studi e ricerche storiche », 1959, pp. 263.

ALAN W. WATTS, *Lo Zen*, Milano, Bompiani, 1959, pp. 172. — *Lo Zen* è « un modo di vita, lavoro e arte in Estremo Oriente »; la presente edizione è condotta sulla terza ediz. del 1958.

GIORGIO ZAMBERLAN, *Il mercante in camera*, Firenze, Vallecchi, 1959, pp. VIII-226.

Direttore responsabile LUIGI RUSSO

Segretario di redazione CARLO F. RUSSO

Vicesegretario MARIO PETRINI

Amministratore responsabile GUIDO D'ANNA

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N.° 89 in data 25 Marzo 1949

448-59 — TIPOGRAFIE « ENRICO ARIANI » E « L'ARTE DELLA STAMPA » — FIRENZE

~~VII~~ TPI

BELFAGOR

RASSEGNA DI VARIA UMANITÀ

diretta da
LUIGI RUSSO

CASA EDITRICE

G. D'ANNA

MESSINA-FIRENZE

ANNO XIV

N. 1

31 GENNAIO 1959

BELFAGOR

RASSEGNA DI VARIA UMANITÀ

diretta da LUIGI RUSSO

Segretario di redazione CARLO F. RUSSO

Vicesegretario MARIO PETRINI

SOMMARIO DEL FASCICOLO 1

ANNO XIV

31 GENNAIO 1959

SAGGI E STUDI

FAUSTO CODINO: <i>Sui rapporti fra l'«Iliade» e la storia</i>	Pag. 1
LUIGI RUSSO: <i>La tragedia nel Cinque e Seicento</i>	14
AGOSTINO LOMBARDO: <i>La critica letteraria di Henry James</i>	23
ALFONSO TRAINA: <i>Aspetti del bilinguismo pascoliano</i>	39

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

PIERO DE TOMMASO: <i>Mario Soldati</i>	53
--	----

MISCELLANEA E VARIETÀ

GIUSEPPE CORSI: <i>Madrigali inediti del Trecento</i>	72
FRANZ BRUNETTI: <i>Studi galileiani</i>	82

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

PANFILO GENTILE: <i>L'ombra sua torna...</i>	90
LUIGI RUSSO: <i>Antiflorentinismo del Carducci e dogmatismo della cultura fiorentina</i>	91
ID., <i>Tommaso Gallarati Scotti</i>	94
OLIVIA ZARA ALGARDI: <i>La Repubblica Araba Unita</i>	96
G. M.: <i>Strani telegrammi</i>	98
FAUSTO NICOLINI: <i>L'Accademia dei Lincei e i premi Feltrinelli</i>	99

RECENSIONI

<i>Storici arabi delle Crociate</i> , a cura di FRANCESCO GABRIELI (Emilio Cristiani).	101
DOMENICO DE ROBERTIS: <i>Storia del Morgante</i> (Emilio Bigi).	103
GENNARO SASSO: <i>Niccolò Machiavelli, storia del suo pensiero politico</i> (Franco Catalano)	107
WALTER BINNI: <i>Foscolo e la critica</i> (Mario Pinna)	113
MAURICE CROUZET: <i>L'époque contemporaine. A la recherche d'une civilisation nouvelle</i> (Paolo Alatri).	115
GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA: <i>Il Gattopardo</i> (Luigi Blasucci).	117

LIBRI RICEVUTI 122

Direzione e redazione: Firenze, Viale Spartaco Lavagnini (già P. Margherita) 44, tel. 486-609.
Amministrazione: Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, Via Iacopo Nardi 6, tel. 53-707.

La Direzione di BELFAGOR prega gli Autori e gli Editori, pur mantenendo la rivista la sua sede in Firenze, di inviare manoscritti e libri a Marina di Pietrasanta (Lucca), viale Roma 67 (tel. 83-060). La Direzione avverte inoltre che le richieste di carattere amministrativo (abbonamenti, richieste di saggi, ecc.), affinché abbiano normale corso, devono essere inviate all'Amministrazione, presso la Casa Editrice D'Anna, in Firenze.

COPIE E ANNATE ARRETRATE: *Una Copia* L. 500 (estero L. 800). *Annata incompleta 1946* (priva dei due primi fascicoli, perchè esauriti): L. 1600 (estero L. 3200). *Annata 1947*: L. 2000 (estero L. 3400). *Annata 1948*: L. 2000 (estero L. 3400). *Annata 1949*: L. 2200 (estero L. 4000). *Annata 1950*: L. 2200 (estero L. 4000). *Annata 1951*: L. 2200 (estero L. 4000). *Annata 1952*: L. 2200 (estero L. 4000). *Annata 1953*: L. 2500 (estero L. 4400). *Annata 1954*: L. 2500 (estero L. 4400). *Annata 1955*: L. 2500 (estero L. 4400). Il primo Quaderno di *Belfagor*: L. 900 (estero L. 1500).

CASA EDITRICE G. D'ANNA MESSINA - FIRENZE

Biblioteca di Cultura Contemporanea

- I. - S. BOTTARI, *IL LINGUAGGIO FIGURATIVO*. Un volume di pagine 140 con 55 illustrazioni fuori testo.
- II. - A. ZANCO, *STORIA DEL ROMANTICISMO INGLESE*. Un volume di pagine 278.
- III. - C. A. SACHELI, *ROUSSEAU*. Un volume di pagine 240, 2ª edizione.
- IV. - C. A. SACHELI, *CONCETTO DI DIDATTICA*. Un volume di pagine 266.
- V. - V. LA VIA, *IDEALISMO E FILOSOFIA*. Un volume di pagine 260.
- VI. - P. E. ARIAS, *STORIA DELLA SCULTURA ROMANA*. Un volume di pagine 240 e 41 illustrazioni fuori testo, 2ª edizione.
- VII. - N. TERZAGHI, *PER LA STORIA DELLA SATIRA*. Un volume di pagine 320, 2ª edizione.
- VIII. - A. MOMIGLIANO, *DANTE MANZONI VERGA*. Un volume di pagine 272. *Ristampa*.
- IX. - P. CARABELLESE, *LE OBBIEZIONI AL CARTESIANESIMO*. Vol. I: *L'IDEA*. Un volume di pagine 258.
- X. - P. CARABELLESE, *LE OBBIEZIONI AL CARTESIANESIMO*. Vol. II: *LA DUALITÀ*. Un volume di pagine 240.
- XI. - P. CARABELLESE, *LE OBBIEZIONI AL CARTESIANESIMO*. Vol. III: *IL METODO*. Un volume di pagine 250.
- XII. - C. SEROI, *BENEDETTO CROCE. Svolgimento storico della sua estetica*. Un volume di pagine 284.
- XIII. - C. PELLEGRINI, *TRADIZIONE ITALIANA E CULTURA EUROPEA*. Un volume di pagine 264.
- XIV. - G. DELLA VOLPE, *LOGICA COME SCIENZA POSITIVA*. Un volume di pagine 356.
- XV. - W. BINNI, *METODO E POESIA DI L. ARIOSTO*. Un volume di pagine 160.
- XVI. - V. LUGLI, *JULES RENARD ED ALTRI AMICI*. Un volume di pagine 160.
- XVII. - G. M. SCIACCA, *FILOSOFI CHE SI CONFESSANO*. Un volume di pagine 248.
- XVIII. - G. COCCHIARA, *IL MITO DEL BUON SELVAGGIO. Introduzione alla storia delle teorie etnologiche*. Un volume di pagine 256.
- XIX. - F. BIONDOLILLO, *POETICA E POESIA DI DANTE*. Un volume di pagine 212.
- XX. - L. MAIONE, *LA POESIA DI NIETZSCHE*. Un volume di pagine 204.
- XXI. - F. FLORA, *SAGGI DI POETICA MODERNA. (Dal Tasso al Surrealismo)*. Un volume di pagine 292.
- XXII. - L. RONCARATI, *L'ARTE DI GRAZIA DELEDDA*. Un volume di pagine 136.
- XXIII. - A. HILDEBRAND, *IL PROBLEMA DELLA FORMA*. Traduzione, introduzione e note di Sergio Samek Ludovici. Un volume di pagine 170.
- XXIV. - R. SPONGANO, *LA PROSA DI GALILEO E ALTRI SCRITTI*. Un volume di pagine 170.
- XXV. - A. RONCONI, *DA LUCREZIO A TACITO*. Un volume di pagine 244.
- XXVI. - E. FALQUI, *TRA RACCONTI E ROMANZI DEL NOVECENTO*. Un volume di pagine 292.
- XXVII. - B. LAVAGNINI, *STUDI SUL ROMANZO GRECO*. Un volume di pagine 200.
- XXVIII. - I. MAIONE, *TRITTICO NEOROMANTICO (George-Hofmannsthal-Hilke)*. Un volume di pagine 184.
- XXIX. - G. CALOGERO, *LA FILOSOFIA DI BERNARDINO VARISCO*. Un volume di pagine 200.
- XXX. - D. BRAGA, *CATULLO E I POETI GRECI*. Un volume di pagine 280.
- XXXI. - C. BARONI e S. SAMEK LUDOVICI, *LA PITTURA LOMBARDA DEL QUATTROCENTO*. Un volume di pagine 284 con 103 tavole fuori testo.
- XXXII. - A. L'IZZORUSSO, *SENANCOUR*. Un volume di pagine 180.
- XXXIII. - M. CATALANO, *LA LEGGENDA DELLA BEATA EUSTOCHIA*. Un volume di pagine 360.
- XXXIV. - M. UNTERSTEINER, *LA FORMAZIONE POETICA DI PINDARO*. Un volume di pagine 124.
- XXXV. - G. COCCHIARA, *PITRE LA SICILIA E IL FOLKLORE*. Un volume di pagine 184.
- XXXVI. - E. PARESCHE, *LA PROBLEMATICHE STORICA DELLA FILOSOFIA DEL DIRITTO*. Un volume di pagine 160.
- XXXVII. - F. BIONDOLILLO, *STUDIO SUL LEOPARDI*. Un volume di pagine 180.
- XXXVIII. - S. F. ROMANO, *MOMENTI DEL RISORGIMENTO IN SICILIA*. Un volume di pagg. 312.
- XXXIX. - F. FORMIGARI, *FANTASIA DELLA SICILIA*. Un volume di pagine 180.
- XL. - A. PAGLIARO, *SAGGI DI CRITICA SEMANTICA*. Un volume di pagine 280.
- XLI. - G. PELLEGRINI, *BAROCCO INGLESE*. Un volume di pagine 250.
- XLII. - R. RAMAT, *PER LA STORIA DELLO STILE RINASCIMENTALE*. Un volume di pagg. 250.
- XLIII. - C. JANNACO, *STUDI SULLE TRAGEDIE DELL'ALFIERI*. Un volume di pagine 180.
- XLIV. - R. MOSCATI, *IL MEZZOGIORNO D'ITALIA NEL RISORGIMENTO*. Un volume di pagine 200.
- XLV. - S. JANNACONE, *LA LETTERATURA GRECO-LATINA DELLE METAMORFOSI*. Un volume di pagine 250.
- XLVI. - S. BOTTARI, *LA CULTURA FIGURATIVA IN SICILIA*. Un volume di pagine 296 con 99 tavole fuori testo.
- XLVII. - L. MITTNER, *AMBIVALENZE ROMANTICHE (Studi sul Romanticismo tedesco)*. Un volume di pagine 368.
- XLVIII. - A. PIROMALLI, *MOTIVI E FORME DELLA POESIA DI LUDOVICO ARIOSTO*. Un volume di pagine 172.
- XLIX. - G. NATOLI, *FIGURE E PROBLEMI DELLA CULTURA FRANCESE*. Un volume di pagine 290.
- L. - O. BORRELLO, *L'ESTETICA DELL'ESISTENZIALISMO*. Un volume di pagine 400.
- LI. - A. PAGLIARO, *NUOVI SAGGI DI CRITICA SEMANTICA*. Un volume di pagine 412.
- LII. - F. BIONDOLILLO, *LA POESIA DI GIOVANNI PASCOLI*. Un volume di pagine 212.
- LIII. - A. ATTISANI, *STORIA ED EDUCAZIONE*. Un volume di pagine 254.
- LIV. - G. DI PINO, *STILE E UMANITÀ*. Un volume di pagine 220.
- LV. - E. PACI, *DALL'ESISTENZIALISMO AL RELAZIONISMO*. Un volume di pagine 300.
- LVI. - G. INNAMORATI, *TRADIZIONE E INVENZIONE IN PIETRO ARETINO*. Un volume di pagine 260.
- LVII. - C. CORDIÈ, *ROMANTICISMO E CLASSICISMO NELL'OPERA DI VICTOR CHAUVET*. Un volume di pagine 404.
- LVIII. - F. PUGLISI, *L'ARTE DI LUIGI PIRANDELLO*. Un volume di pagine 210.
- LIX. - VANN'ANTO, *LA BARONESSA DI CARINI*. Un volume di pagine 208.
- LX. - G. PUCCIONI, *LA FORTUNA MEDIEVALE DELL'«ORIGO GENTIS ROMANAE»*. Un volume di pagine 210.

BELFAGOR

RASSEGNA DI VARIA UMANITÀ

esce a Firenze dal gennaio 1946 l'ultimo giorno di ogni mese dispari in sei fascicoli annui di 120-128 pagine

abbon. 1959	L. 2300
estero	L. 3800

versamenti sul c. c. p. 5/16592
intestato a « Belfagor » Firenze

amministrazione: casa editrice
G. D'Anna, via I. Nardi 6, Firenze



Spedizione in abbonamento postale
Gruppo IV

Prezzo del presente fascicolo
L. 450

OL 77 JUL 1960

1986-1

0

1991-1

82-1

